RAFAEL ALS MENSCH UND KÜNSTLER: (MIT RAFAEL'S BILDNISS, ...

Georg Kaspar Nagler







Brachtest den Himmel zur Erde und schwangest den Menschen zum Himmel;
Von den Malern allein maltest du, Einziger, nicht.

Gedichte König Ludwigs v. Bayern II. S. 224.

Rafael

als

Mensch und Künstler.

Dargestellt

von

Dr. G. K. Nagler,
Verfasser des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons.

(Mit Rafael's Bildniß, nach dem Original-Gemälde in der königl. Pinakothek zu München).

München, 1836.
Bei Ernst August Fleischmann.

Vorwort.

Kein Künstler der neuern Zeit hat die allgemeine Aufmerksamkeit und die Bewunderung so sehr auf sich gezogen, als Rafael, und daher fehlte es seit Vasari nicht an gelehrten Erörterungen und Notizen, welche das Leben und Wirken des großen Urbinaten in ein helleres Licht setzen sollten.

Bei meinen Arbeiten für das neue allgemeine Künstler-Lexicon fand ich in den Schriften des Faches, besonders in den reichen Kunstblättern Schorn's, Böttiger's, Tölken's und in vielen andern Zeitschriften des In- und Auslandes, so interessante Notizen über diesen unsterblichen Künstler, daß ich dem Wunsche nicht widerstehen konnte, dieselben einst in einem eigenen Buche vereiniget zu sehen. Dieses ist im vorliegenden Werke geschehen, welches den Künstlern und Kunstfreunden einen Blick in das Leben und künstlerische Wirken Rafael's gewähren soll. Um diesen Zweck auf historischem Standpunkte so viel als möglich zu erreichen, habe ich

jedesmal die verschiedenen Urtheile der Kunstrichter zusammengestellt, mußte aber dabei der einen oder der andern Ansicht beitreten, oder meine eigene Meinung darlegen. So findet also hier der Freund der Kunstgeschichte die biographischen und artistischen Nachrichten, die Meinungen und Behauptungen vereiniget, welche in verschiedenen Werken über einen Mann niedergelegt sind, der durch seine Leistungen die höchste Bewunderung verdient.

Schon von mehreren Schriftstellern wurde dieser Künstler zum Gegenstande ihrer Forschung gemacht, so daß die Literatur über denselben, mit den Blättern, welche in neuerer Zeit nach seinen Werken von trefflichen Meistern gestochen worden sind, beinahe unübersehbar geworden ist. Der wichtigste Biograph ist Vasari, dem man jedoch nicht unbedingt beitreten darf. Auch ein ungenannter Zeitgenosse hat Rafael's Leben beschrieben, welches Angelo Comolli herausgab, unter dem Titel: Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note, wovon 1791 eine zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe erschien, und 1817 zu München eine Uebersetzung, betitelt: das Leben Rafael's von einem ungenannten Gleichzeitigen. Schätzbares findet man auch in Richardsons Traité de la peinture et de la sculpture, namentlich in den Zusätzen der französischen Uebersetzung, in Ramdohr's und Fiorillo's Werken, besonders aber trat Lanzi in seiner Storia pittorica della Italia als Schiedsrichter auf. Von diesem interessanten Werke gab 1830 zu Leipzig A. Wagner eine deutsche Uebersetzung mit Anmerkungen von

J. G. v. Quandt heraus. Letzterer widmete schon 1813 in seiner italienischen Reise Rafael seine Aufmerksamkeit, so wie später Von der Hagen in seinen Briefen in die Heimath.

Mancherlei findet sich in den Werken von Laidon über Rafael, doch sind die Umrisse nicht zu empfehlen.

Reiche Compilationen bietet auch das allgemeine Künstler-Lexicon von Füßly.

Mit vielem Sinn und Geschmack ist Rafael's Leben im Almanach aus Rom, erster Jahrgang 1810 S. 99, doch größtentheils nach den trefflichen Schriften der weimarschen Kunstfreunde und Fernow's behandelt, was auch mit G. Chr. Braun's Leben und Werke Rafael's, das 1815 zu Wiesbaden erschien, der Fall ist. Hierauf folgten C. J. L. Ickens vier italienische Hauptschulen der Malerei, nebst der rafaelischen, Bremen 1821; eine blosse Tabelle in Folio.

Eine besondere Beachtung verdient des Domherrn Speth Abhandlung über eines der frühesten Werke Rafael's aus der Schule des Perugino, nebst einer kurzen pragmatischen Betrachtung über das Verhältniß der Schule zu ihren Zöglingen, im Kunstblatt 1821 Nr. 5 und 6. Auch die Kunst in Italien, von demselben Verfasser, ein Werk in 3 Bänden, enthält reiche Notizen über Rafael.

Reich an trefflichen Noten ist auch E. G. Töl-

kens Rede bei der Gedächtnißfeier Rafael's, welche zu Berlin den 18. April 1820 von der Akademie der Künste und des Gesanges und dem Künstlerverein begangen wurde.

Im Jahre 1824 legte F. Rehberg zu München in einem Werke: Rafael aus Urbino, mit 38 lithographirten Blättern in Folio, seine eigenen Ansichten, Gefühle und Urtheile dar.

In demselben Jahre erschien auch die Histoire de la vie et des ouvrages de Rafael etc. von Quatremère de Quincy, ein Werk, welches viel Brauchbares und Belehrendes enthält, aber nur mit Vorsicht gelesen werden darf. Es hat dennoch einen eigenthümlichen Vorzug, weßwegen selbiges einer Uebertragung in das Italienische sich erfreute, unter dem Titel: Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, de S. Quatremère etc. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. In Milano 1829.

Im Jahre 1833 erschien zu Paris das Werk Quatremère's in einer zweiten vermehrten und verbesserten Ausgabe.

Angenehm und mit lehrreichen Anmerkungen versehen ist auch E. Försters Rafael, Kunst und Künstlerleben in Gedichten. Mit Kupfern, nach Gemälden von Rafael. Leipzig bei Göschen 1827.

Interessant ist ebenfalls Pungileone's Elogio storico

di Gio. Sante padre del gran Raffaello und dessen Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino 1829. 2 Vol. Nicht minder Fea's Notizie intorno R. Sanzio da Urbino etc. Roma 1822.

Reich an neuen Thatsachen, Berichtigungen und Ansichten, aus handschriftlichen Urkunden geschöpft, sind besonders Rumohr's italienische Forschungen, der im dritten Bande, welcher zu Berlin 1831 erschien, besonders über Rafael handelt. Dieses Werk, über welches Hirt in den Jahrbüchern der wissenschaftlichen Kritik 1831 Nro. 112 sich aussprach, war mir mit den erwähnten Werken eine reiche Vorrathskammer bei der Bearbeitung des vorliegenden, so wie nicht minder die Beschreibung der Stadt Rom von E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard und W. Röstell; auch Passavants Kunstreise durch England und Belgien, die zu Frankfurt am Main 1833 erschien, bietet den Kunstfreunden reichlichen Stoff. Schon früher hatte dieser treffliche Künstler und Schriftsteller im Kunstblatte Nachrichten über die Werke Rafael's in England gegeben, wodurch ich in den Stand gesetzt wurde, meine Notizen über die rafaelischen Kunstschätze dieses Landes, von welchen ich mir mit Kosten Kunde zu verschaffen suchte, zu ergänzen und zu berichtigen.

Die Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1769 zwei Theile, enthalten ein Verzeichniß der Blätter, welche H. von Heinecke nach Rafael für die Kupferstichsammlung in Dresden zusammenbrachte. Ein anderes Werk, welches wegen der neuern Stiche zu empfeh-

len ist, und den Grafen Lepel zum Verfasser hat, führt den Titel: Catalogue des estampes gravées d'après Rafael, par Tauriscus Euboeus. Francfort sur le Main 1819.

Der Index enthält die vorzüglichsten Zeichnungen Rafael's. Eine größere Anzahl der letzteren ist bei Longhena beschrieben.

München im Juni 1835.

Der Verfasser.

Rafaels Geburt.

Unter den großen Geistern des fünfzehnten Jahrhunderts erregt im Gebiete der Kunstgeschichte ein Mann unsere Bewunderung, in welchem alle früheren Keime der Schulen des mittleren Italiens zur höchsten Entwicklung gelangten, wodurch die Kunst eine Höhe erreichte, welche in den kommenden Jahrhunderten den Künstlern immer mehr und mehr aus den Augen verschwand. Dieser große Mann, den die Natur verschwenderisch mit Gaben überhäufte, ist Rafael Sanzio von Urbino.

Die Zeit der Geburt dieses so hoch begabten Künstlers wird verschieden angegeben; Einige nehmen 1482 oder 1484 als sein Geburtsjahr, Pungileone *) aber läßt gegen die Annahme der übrigen Biographen den Künstler am 26. März 1483 zu Urbino das Licht der Welt erblicken.

Ein Charfreitag war es, der ihn, nach Vasari's Versicherung, ins Leben einführte, und an einem solchen Tage verließ er auch wieder jene Bahn, auf welcher er mit so vielem Ruhme gewandelt war. Diese Tage gaben den Geschichtschreibern zu mancherlei Irrungen Anlaß, denn viele bedachten nicht, daß Ostern ein wechselndes Fest sei. Nimmt man Vasari's Angabe als richtig an, so ist Rafael's Geburtstag der 28. März, denn nach Pilgramm **) fiel Ostern 1483 den 30. März und Rafael's Sterbjahr 1520 den 8. April, der

*) Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta. Urbino 1822.

**) Calendarium chronolog. Nro. IX. und XVIII. S. 68 u. 94.

Charfreitag also den 6. April. Bode berechnete bei Gelegenheit der Gedächtnißfeier Rafael's zur Bestimmung des Tages die Zeit, und fand genaue Uebereinstimmung mit Pilgramm's Angabe. Der Professor Tölken *) bezweifelt jedoch die Richtigkeit der Vasari'schen Behauptung, und beruft sich auf Rafael's Grabschrift, welche ihm der Cardinal Bembo verfertigte, in der gesagt wird, daß der Künstler volle 37 Jahre lebte (Vixit annos **XXXVII** integer integros), und den 7. April starb.

Das Schwanken in der Bestimmung des Sterbetages, zwischen dem 6. und 7. April, kommt nach von Quandt **) daher, daß man die zwischen beiden Tagen liegende Nacht bald zu dem einen, bald zu dem andern Tage rechnete, weil in Italien nach Ave Maria die Stunden der Nacht zu zählen angefangen werden. Uebrigens findet hier dennoch die Frage Raum, ob Bembo's Angabe genau, ob Rafael's Geburts- und Sterbetag wirklich ein Charfreitag war, ob er volle 37 Jahre und nicht acht Tage länger gelebt habe? Zur entschiedenen Gewißheit konnte bisher die Sache noch nicht gebracht werden, da Dokumente fehlen, welche jeden Zweifel heben.

Gleich als ob der Ruhm des Mannes von der Ahnenzahl abhänge, hat man sich bemüht, Rafael's Abkunft bis in das vierte Glied zu verfolgen, und wollte sogar seinen Stammbaum bis zu einem Julius Sanctius führen, der Länderverteiler zu Constantin's Zeit gewesen ist, und von sancire sollte der Name Sanzio herrühren, der dem Künstler bis auf diese Tage geblieben, obgleich er ihm fälschlich beigelegt ist statt Santi oder Sante. Für den Namen Sanzio entschied besonders Bottari, einer der neueren Herausgeber des Vasari ***),

*) Rede bei der Gedächtnißfeier Rafaels. Berlin 1820.

**) Geschichte der Malerei in Italien von Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. von Quandt; herausgegeben von Wagner. Leipzig 1830 — 33.

***) Vite de più excellenti pittori, scultori ed architetti. Die erste Ausgabe ist von 1550. Die von Bottari erschien 1759 — 60 in drei Quartbänden mit Kupfern von Bartolozzi.

wobei er sich auf ein Bildniß des Antonio Sanzio im Pallaste Albani stützt, in dessen Hand ein Blättchen ist, mit der Aufschrift: Genealogia Raphaelis Sanctii Urbinatis. Dort wird Julius Sanctius als Stammvater genannt, qui familiae, quae adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis cognomen imposuit. Dieser Julius soll der Vorfahr des Antonio gewesen seyn. Von letzterem stammt mittelst eines Sebastiano und nachher eines Giovanni Battista, Giovanni Sante, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit a. 1519. Auch steht dort, daß Sebastiano einen Galeazzo zum Bruder hatte, egregium pictorem, welcher Vater dreier Maler gewesen, Antonio's, Vincenzio's und Giulio's, der maximus pictor genannt wird, von dem sich aber so wenig ein Denkmal der Kunst findet, wie von den beiden übrigen. Ausser diesen Malern findet man auf dem Stammbaume der Sanzier auch einen Canonicus und einen tapfern Hauptmann vom Fußvolk in der Familie.

Obgleich gegenwärtig an Rafael's ehrenvoller Abkunft nicht mehr gezweifelt werden dürfte, so weiß man doch aus Tiraboschi *), daß in jenem Jahrhunderte viele Stammbäume erdichtet, und ohne Prüfung angenommen wurden. Dieses scheint auch hier der Fall zu seyn, denn Pungileone, dessen Lebensbeschreibung des Giovanni Santi für Rafael's Familiengeschichte von Wichtigkeit ist, ersah aus archivalischen Dokumenten, daß die Familie der Santi nichts weniger als von einem Ländervertheiler zu Constantin's Zeit abgestammt habe. Nach diesem Schriftsteller ist Colbordolo, ein Castell in der Nähe von Urbino, des Giovanni Geburtsort. Sein Vater Pietro, genannt Pieruzzuolo, ein Mann von geringem Stande, hatte sich im Jahre 1450 in Urbino niedergelassen und eine Wursthandlung angelegt. Giovanni war Pietro's einziger Sohn, der aber an dem Gewerbe des Vaters wenig Behagen fand, denn ihm hatte die Natur eine schöne Gabe für Dichtkunst und Malerei verliehen, worin er es für seine

*) Storia della letteratura italiana antica e moderna. Modena 1771 — 82. Zweite Ausgabe von 1787 — 94 in 16 B.

Zeit zu einer nicht unbedeutenden Höhe brachte. Giovanni Santi lebte ein glückliches Leben, denn er fand eine liebenswürdige treue Gattin an der Magia Ciarla, der Tochter eines Kaufmanns, mit welcher er wahrscheinlich bald nach 1480 in ein eheliches Verhältniß trat. Die Frucht dieser Ehe war Rafael, und daher ist die Meinung derjenigen grundlos, die seine Geburt für ungesetzlich ausgeben wollen.

Das Haus, wo dieser berühmte Künstler das Licht der Welt erblickte, steht noch wenige Schritte von der Locanda della Stella. Es ist klein, von Backsteinen gebaut, und trägt auf einer Marmortafel über dem Eingange eine Inschrift *), die in deutscher Sprache so lautet: „In dieser kleinen Wohnstätte wurde der unsterbliche Rafael geboren. Wanderer! verehre den Namen und den Schutzgeist dieses Ortes. Wundere dich nicht, daß die Allmacht mit menschlichen Dingen nicht selten zu spielen scheint und Großes im Kleinen einzuschließen pflegt."

In diesem Hause lebte Giovanni in beschränkten Umständen, denn er hatte seine Habe durch eine Feuersbrunst verloren, aber dennoch zufrieden an der Seite seiner Gattin. Von beiden mit Liebe umfaßt und von der zärtlichsten Mutter gesäugt — denn so wollte es der Vater ausdrücklich — wuchs nun Rafael unter den Augen der trefflichen Eltern zum hoffnungsvollen Knaben heran, nud empfand schon in dem zartesten Alter entschiedene Neigung zur Kunst, die der Vater mit Freuden nährte, ohne dabei die wissenschaftliche Bildung des geliebten Sohnes hintanzusetzen. Der alte Santi galt zu seiner Zeit für einen wohlunterrichteten Mann, der in mancher Wissenschaft erfahren und namentlich in der Dichtkunst geübt

*) Nunquam moriturus exiguis hisce in aedibus,
Eximius ille pictor
Rafael natus est Oct. Ap. a. MCDXX. CIII.
Venerare igitur hospes nomen et genium loci.
Ne mirere,
Ludet in humanis divina sapientia rebus
Et saepe in parvis claudere magna solet.

war *), und dem daher sicher auch die geistige Entwicklung Rafael's am Herzen lag. Er strebte sogar dem Knaben eine gelehrte Bildung zu geben, denn wir wissen aus Pungileone, daß Venturini sein Lehrer im Lateinischen war, derselbe der den großen Michel-Angelo Buonarotti unterrichtete.

Rafael als Schüler seines Vaters.

Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt Rafael von seinem Vater, dessen Verdienste so sehr verkannt wurden, daß man ihn kaum für tüchtig halten wollte, Majolika-Gefäße mit Geschmack zu bemalen. Daher geht denn die Sage, daß er sich bald nicht mehr getrauete, den Unterricht seines Sohnes fortzusetzen, und deßwegen seine Zuflucht zum Perugino genommen habe.

Gesetzt auch, daß Giovanni Santi kein Künstler von einem glänzenden Genie war, so beweisen doch seine noch übrigen Bilder einen verständigen Maler, der seinen Sohn wenigstens auf jene einfache Bahn leiten konnte, welche noch von keinen Vorurtheilen des Manierismus verdorben war. Einen Beweis seiner Geschicklichkeit liefert neben andern Werken sein Altarblatt in St. Francesco zu Urbino, auf welchem man die Madonna mit dem göttlichen Sohne auf dem Throne sitzend, erblickt, und unten auf dem Vorgrunde den Giovanni Santi selbst mit seiner wohlgestalteten Hausfrau in Anbetung knieend, vor ihnen ihr Söhnchen Rafael mit gefalteten Händen. Dieses Bild, und noch einige andere gute Erzeugnisse des alten Santi, berechtigen zu der Annahme, daß es keineswegs als gering zu achten sei, was Rafael in seines Vaters Schule für die Kunst gewann; in der Zeichnung brachte er es sicher schon zu einer bedeutenden Stufe, denn Perugino lobt in dieser Beziehung den jungen Künstler mit überraschender Freude und auch im Technischen der Malerei legte er schon

*) Er beschrieb in Terzinen die Thaten des Herzogs Federigo von Urbino, und eignete das Werk dem Duca Guidobaldo zu. Es befindet sich handschriftlich in der vatikanischen Sammlung zu Rom.

einen guten Grund in des Vaters Werkstätte. Wesentlichen Nutzen mag er auch aus den Lehren seines Oheims Bramante *) gezogen haben, und das Studium nach den Werken des Carnevale **), der in der perspektivischen Vorstellung von Gebäuden sehr erfahren war, mag ihn schon in früher Jugend in den Stand gesetzt haben, sich in diesem Theile der Kunst auszuzeichnen. Auch an classischen Mustern fehlt es ihm nicht, denn die Sammlung der vorzüglichsten Kunstwerke aller Art im herzoglichen Pallaste zu Urbino war ansehnlich und damals in ganz Italien berühmt. Er fand hier vereiniget, was die Plastik und Malerei Schönes hervorgebracht, und eine Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Bei dieser so fruchtbringenden Umgebung und bei einem Talente, daß die Natur in Jahrhunderten nur sparsam verleiht, ist es daher allerdings glaublich, daß der kunstbeflissene Knabe schon in seines Vaters Werkstätte, wie die Sage erzählt, einige ganz lobenswerthe Bilder verfertiget habe, und keineswegs als Anfänger in Perugino's Schule getreten sei. So erzählt man, daß Rafael noch fast als Kind es versucht habe, auf die Hofwand im väterlichen Hause eine Madonna mit dem göttlichen Sohne zu malen, die man später ausgesägt und jetzt in einem Zimmer desselben Gebäudes aufbewahrt.

Zweier anderer Gemälde aus dieser Zeit erwähnt eine Chorographie der Stadt Urbino von Antonio Vanucci 1709 verfaßt. Diese, lateinisch und ohne anderweitigen Schmuck mitgetheilte, Nachricht sagt jedoch nur, daß die Bilder in St. Francesco sich befunden haben, ohne den Inhalt derselben zu bestimmen, wohl aber, daß mit ihm im Wettstreite sein Vater zwei Tafeln gearbeitet, welche den heiligen Franz von Assisi und St. Bonaventura vorstellten. Eine spätere, von Pungi-

*) Bramante Lazzari wurde in der Folge Baumeister der Päbste Julius II. und Leo X., und ist nicht mit dem spätern Bartolomeo Suardi zu verwechseln, der Bramantino genannt wird.

**) Dieses ist der Beiname des großen, ernsten, ehrwürdigen Meisters F. Bartolomeo Corradini von Urbino. Er ist nicht mit Domenico Carnevale zu verwechseln.

leone mitgetheilte, weniger genaue Nachricht, welche sich, wie obige in einem Manuscripte der Bibliothek des Fürsten Albani zu Rom befindet, sagt, daß Rafael in seiner Jugend in St. Francesco vier Franciskaner gemalt habe, woraus man schließt, daß auch die zwei genannten Werke Rafael's Mitglieder dieses Ordens vorgestellt haben dürften. Pungilione meint, daß der kleine Künstler die Bilder für die Familie Galli gemalt habe, denn die handschriftliche Chorographie von Urbino erwähnt eines Altares, den diese adeliche Familie in der bezeichneten Kirche ausschmücken ließ, und so konnten nach seiner Vermuthung die beiden Franziskaner zu diesem Zwecke gedient haben.

Vasari erzählt auch, daß Rafael noch als Kind mit seinem Vater nicht wenig in der Umgegend von Urbino gearbeitet habe, ohne den Ort und den Inhalt der Bilder näher zu bezeichnen, und so bleibt denn auch hier nur der Muthmassung Raum, bis man Dokumente auffindet, die über die Sache Aufschluß geben. Pungileone glaubt, ohne sich jedoch auf das Nähere einzulassen, daß in diese Zeit das Frescogemälde zu Cagli und das sehr gut erhaltene Bild in Monte Fiore zu setzen seien. Beide gehören zu Giovanni's ersten Werken, namentlich das Erstere, welches die Auferstehung vorstellt. Letzteres schildert die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde von Engeln und Heiligen umgeben.

Rafael soll 1490 mit seinem Vater auch in Santo Francesco zu Perugia gemalt haben, allein dieser Nachricht widerspricht Pungileone deßwegen mit Bestimmtheit, weil das alte Verzeichniß aller Gemälde dieser Kirche gar keiner Bilder von jenen erwähnt. Er findet es unwahrscheinlich, daß der siebenjährige Knabe dem Vater hülfreiche Hand geleistet, während er doch zugiebt, daß Rafael schon als Kind gemalt habe. In der Sakristei der Kirche St. Andrea zu Urbino zeigt man noch ein rundes Bild auf Holz, eine heil. Familie vorstellend, die Rafael in der Schule seines Vaters gefertiget haben soll. Das Bild zeigt große Unvollkommenheiten, aber nach dem Urtheile eines Kunstkenners doch den Genius Rafael's und sogar bestimmte, in späterer Zeit wieder eingekehrte Eigenthümlichkeiten desselben.

Ein anderes Bild aus Rafael's frühester Zeit fand Freiherr von Rumohr *) unter den Trümmern einer der ältesten Florentinischen Sammlungen. Es ist rund und stellt die Madonna mit beiden Kindern und zweien halberwachsenen Engeln dar, von denen einer das Kind der Mutter zur Verehrung entgegenhält, der andere kniend den kleinen Johannes dem Jesuskinde zu empfehlen scheint. Dieses Bild ist eine Art Copie nach einem Gemälde des Perugino im Hause des Grafen Mozzi zu Florenz bei der Brücke alle Grazie. Rumohr fand bei wenig äußerer Fertigkeit so viel richtige, tiefbegründete Wünsche und Absichten, als in dieser Epoche und Schule auf einer so bescheidenen Stufe der technischen Entwicklung nur dem Rafael beizumessen sind, und erstand das Bild um 20 Zechinen für die Sammlung Sr. Majestät des Königs von Preußen.

Dr. Waagen glaubt, daß dieses Bild Rafael bald nach seinem Eintritte in Perugino's Schule gemalt habe, nach der Rubrizirung in seinem trefflich verfaßten Verzeichnisse der Gemälde des königl. Museums zu urtheilen.

In der gräflich Firmianischen Sammlung zu Leopoldskron bei Salzburg befand sich Rafael's Portrait von ihm selbst gemalt. Das Gemälde stellt einen Knaben dar, und es dürfte wohl kein Zweifel seyn, daß es der Künstler noch als Schüler seines Vaters oder doch kurze Zeit nach seinem Austritte aus dem väterlichen Hause gemalt habe. Das Bildniß befand sich, ehe es nach Leopoldskron kam, im Hause del Riccio zu Florenz. Nach der Vereinzelnung des Cabinets brachte es der Banquier Trautmann zu München an sich, und gegenwärtig ist es im Besitze Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern. **)

---

*) Italienische Forschungen. III. S. 24.

**) Gestochen ist es von A. Pazzi und lithographirt von L. Quaglio im fünften Hefte der zu München erschienenen Nachbildungen vorzüglicher Originale. Die Lithographie ist genauer und befriedigender als der Kupferstich.

Rafael in Perugia bei Pietro Vanucci.

Nachdem Rafael in der Schule seines Vaters die ersten Grundsätze der Kunst erlernt hatte, trat er nach Vasari's Versicherung, in die blühendere und berühmtere des Pietro Vanucci zu Perugia, daher genannt Perugino, der damals den Ruf eines der ersten Maler seiner Zeit hatte. Wir besitzen keine Dokumente, aus welchen mit Sicherheit gezeigt werden könnte, in welchem Jahre und unter welchen Bedingungen Rafael in die Werkstätte des Perugino eingetreten wäre. Nur Vasari galt bisher als Autorität, auf welche alle Biographen unsers Künstlers gebaut. Der Vater, erzählt dieser, habe den berühmten Meister für sich und seinen Sohn gewonnen, und denselben dann unter Thränen der zärtlichen Mutter von Urbino nach Perugia geführt. Pietro habe den gesitteten und durch seine Zeichnungen schon zu großen Hoffnungen berechtigenden Knaben mit Liebe empfangen und als scharfsinniger Meister sogleich ein Urtheil gefällt, welches sich in der Folge so sehr bewährte. Auch der alte Santi soll in Perugino einen Freund gefunden und mit demselben mehrere Arbeiten ausgeführt haben, bei denen Rafael als Gehülfe zur Seite stand.

Es ist nicht ausgemacht, ob hier Vasari, dem alle nacherzählt, Dokumenten oder wenigstens glaubwürdigen Traditionen gefolgt, oder ob diese Angaben nicht vielmehr als ein Erziehungs-Roman zu betrachten seien. Es ist die Art dieses Schriftstellers, sich in allen Künstlerleben zu wiederholen, weßwegen er auf historische Glaubwürdigkeit weniger Anspruch hat, als auf poetischen Reiz. Dieses scheint auch mit unserer Stelle der Fall zu seyn, und man darf es gegenwärtig nicht mehr wagen, den früheren Angaben unbedingt beizutreten. Man nahm bisher mit Vasari an, daß Giovanni Santi um die Zeit seinen Tod gefunden, als dem Rafael in Rom ein neuer Wirkungskreis sich öffnete, so daß Vasari's Nachricht doch wenigstens nicht der Wahrscheinlichkeit ermangelte. Alle diese Angaben fallen aber in Nichts zurück, wenn Pungileone's Dokumente authentische Gewißheit gewähren. Dieser Schriftsteller bringt nämlich das Testament und den Todten-

schein des alten Sanzio herbei, *) woraus sich ergiebt, daß Rafael's Vater den ersten August 1494 gestorben sei, also ein Jahr früher als sich Pietro Vanucci in Perugia niedergelassen; denn die Thätigkeit dieses Künstlers kann in Perugia nicht vor 1495 begründet werden. **)

Wenn wir diesen Angaben vollkommen Glauben schenken, so ist Vasari's Erzählung wirklich nicht mehr als ein kleiner Erziehungs-Roman, wozu er wegen der großen Ungewißheit in Rafael's Entwicklungs-Geschichte seine Zuflucht nahm, und es kann daher nicht auffallend seyn, wenn man Muthmassungen Raum gewähret, die bei der Verschiedenheit der Erscheinungen in dieses Künstlers Jugendleben große Wahrscheinlichkeit gewinnen. So glaubt von Rumohr, daß Rafael bei dem Austritte aus der väterlichen Schule unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als man gewöhnlich annimmt; er findet es wahrscheinlich, daß der junge Künstler nach Gelegenheit bald beim Perugino, bald wieder bei einem andern in Arbeit sich verdungen, abwechselnd wieder auf eigene Rechnung gemalt habe. Bei Andrea di Luigi, genannt Ingegno, soll er sich nach Rumohr's Vermuthung vor seinem Eintritte in Perugino's Schule umgesehen haben, was dieser Schriftsteller aus dem bräunlichen, dem Ingegno eigenthümlichen Tone zweier Bilder Rafael's schließt, nämlich der nicht ganz lebensgroßen Madonna, welche zu Berlin aus der Sollyschen Sammlung ***) in die Gallerie des Museums gelangte, und der thronenden Madonna mit einer Heiligen, ehedem im Hause Colonna zu Rom, jetzt im königlichen Pallaste zu Neapel. Einen Grund für seine Annahme findet er darin, daß selbst Vasari von freundschaftlichen Berührungen Rafael's mit Ingegno spricht, und er muthmasset sogar, daß Rafael von Ingegno die Oelmalerei erlernt habe, denn die Bilder, die er in Urbino fertigte, sind a tempera, in der Art seines Vaters,

*) Elogio etc. S. 135.

**) Mariotti lettere perugine p. 150.

***) Diese an schönen Werken reiche Sammlung bildet jetzt einen Theil der königlichen Gallerie.

gemalt. Gegen diese Annahme Rumohr's erklärt sich Hirt *), indem ihm die Berührung Rafael's mit Ingegno zweifelhaft scheint. Er will zugleich gefunden haben, daß jene Bilder im bräunlichen Tone des Andrea Luigi im Jahre 1505 gemalt seien, wo Rafael dem Meister schon entwachsen war.

Pungileone vermuthet, daß Rafael, bevor er zum Perugino kam, zu Urbino unter Luca Signorelli, der sich dort einige Zeit aufhielt, gearbeitet habe, und setzt in diese Zeit eine heilige Familie, welche sich in der Gallerie des Cardinals Fesch zu Rom befindet, und die in der Freiheit und im Ausdrucke der Figuren Nachhülfe von der Hand des Signorelli verrathen soll. Ob dieses aus dem Bildchen zu ersehen ist, bleibt jedoch sehr zweifelhaft, doch dürfte es der unverkennbaren Leichtigkeit wegen in eine etwas spätere Zeit zu setzen seyn, als man ihm zu bestimmen pflegt. Von dem Einfluße Perugino's findet sich hier wohl keine Spur. Nach der Abreise Signorelli's nach Rom läßt ihn Pungileone von Urbino nach Perugia zum Pietro Vanucci kommen, und zwar in Begleitung seiner Vormünder, da, nach dieses Schriftstellers Angabe, Giovanni Sante schon im Jahre 1494 seinen Tod fand.

Baron von Rumohr's Vermuthung, Rafael sei nicht eigentlich als Schüler, sondern als Geselle in Perugino's Werkstätte getreten, ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da doch nicht ohne Grund angenommen wird, daß Rafael schon als Schüler seines Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendiget habe. Wenn dieses nicht geläugnet werden kann, so dürfte es nicht zu gewagt erscheinen, wenn man Rafael nach damaligem Gebrauche als Gesellen und Theilnehmer an des Meisters Arbeiten zu Perugia bezeichnet. Denn als sich Pietro Vanucci dort niederließ, war er bereits den Fünfzigern nahe, und, jenes edle Bestreben, welches ihn bis dahin über die meisten Zeitgenossen erhoben hatte, gegen einseitigen Erwerbsgeist vertauschend, von einem großen Künstler zu einem glücklichen Unternehmer von malerischen Erzeugnissen aller Art herabgesunken**). Seine

*) Jahrbücher der wissenschaftlichen Critik 1831. Nro. 112.

**) Perugino's künstlerisches Verdienst darf nicht nach diesen Arbeiten gewürdiget werden, sondern nach den Hervorbringungen sei-

damaligen und spätern Arbeiten sind daher großen Theils als Werke seiner Schüler und Gehülfen zu betrachten und unter dieser Zahl ist auch Rafael gewesen, der sicher die meiste Hülfe leisten konnte, und zwar ganz im Geiste der neuen Schule, deren Lehren und Beispiele in ihm eine künstlerische Umwandlung bewirkten und dem empfänglichen Kunstjünger ein Gepräge aufdrückten, das ihn bei der Nachwelt zum Schüler derselben machen mußte und selbst Vasari zu seiner Behauptung führte. Es ist dieses in Rafael aber nur ein Streben zur Vollkommenheit, die er von nun an in der Weise seines Vaters nicht mehr suchte, weßwegen er sich gerne der neuen Schule anschloß, und dieser in ihren Prinzipien huldigte. Selbst dieses leichte Anschmiegen an die neue Weise zeugt schon von einer vorausgegangenen, nicht gemeinen künstlerischen Bildung, und es mußte ihm bei seiner Empfänglichkeit für jedes vollkommenere Streben ein Leichtes werden, in den Geist der Schule einzudringen und denselben bei seinem universellen Talente noch in größerer Reinheit aufzufassen. Es ist daher in Rafael's Arbeiten aus dieser Zeit, die mit denen des Perugino wie aus einem Guße hervorgegangen zu seyn scheinen, ein Streben sichtbar, den Meister zu übertreffen. In der Zeichnung, die zu jener Zeit durch Einfachheit und durch strenge Führung der Umrisse sich charakterisirt, was übrigens Rafael stets beobachtete, selbst dann noch, als er in kräftigeren und blühenderen Formen sich äusserte, war er dem Meister kindlich zugethan, so wie in der Anordnung und Haltung der Gewänder, im Farbenton und im leichten Auftrage. Auch im geistigen Leben Perugino's gefiel sich der Künstler, daher athmet in seinen Bildern die der Schule eigenthümliche Zartheit und Empfindung, jener Ernst und jene stille Größe, die wir in den Erzeugnissen Vanucci's wahrnehmen. Diese Erscheinungen glaubte man nur aus dem stufenweisen Unterrichte in der

---

ner früheren und mittleren Jahre, welche in gewisser Beziehung zu den schönsten und besten Leistungen ihrer Zeit gehören. Er vereinigt hier strenges Studium mit einer damals ganz ungewöhnlichen Klarheit der Anschauung seines ideellen Gegenstandes. Die Werke dieser Kunststufe sind jedoch nicht zahlreich.

Schule desselben erklären zu müssen, ohne dieses vielmehr der glücklichen Individualität des jungen Künstlers zuzuschreiben, dessen empfängliches Gemüth jedes Eindruckes fähig war, der aber stets von Besonnenheit geleitet wurde. Diese Ueberlegung erhob ihn in einer Hinsicht über den gereiften Meister, denn neben den Vorzügen des letzteren zeigt sich bei Rafael bald eine bessere von Perugino verschiedene Tendenz der Zusammenstellung der Figuren, von denen er jede schon in den frühesten Erzeugnissen an der geeignetsten Stelle und mit der passendsten Beziehung auf ihren Charakter zu ordnen suchte. Die symmetrische Form der Anordnung war ihm, so wie Perugino, als Eigenthum der frühesten Kunstepoche heilig, und er entäußerte sich derselben in seinem Fortschreiten nie gänzlich, sondern er machte im Gegentheile von derselben auch in seinen Werken aus der blühendsten Epoche den verständigsten Gebrauch, nur feiner und edler als seine Vorgänger und selbst Perugino es vermochten. Daher ist bei Rafael, je nachdem es der Gegenstand der Aufgabe erforderte, der gebundene Styl bald vorherrschend, bald dieser mit einem freieren bewegteren verbunden.

Es finden sich noch mehrere jener zarten Seelenschöpfungen, die Rafael in der Schule Perugino's entweder allein, nach seines Meisters Vorbildern oder mit Beihülfe desselben vollendete. Rumohr *) glaubt nämlich dessen belebende Theilnahme an verschiedenen der späteren Werke des Pietro Vanucci deutlich wahrzunehmen. In untergeordnetem Maaße findet dieser Schriftsteller dieselbe schon in jenem Altargemälde, welches in dem ersten Jahrzehend aus dem Kloster Vallombrosa in die Gallerie der Florentinischen Kunstschule gelangt ist. Der Entwurf gehört unstreitig dem Pietro, der, wie Freiherr v. Rumohr versichert, eben damals, sei es, um Zeit und Arbeit zu ersparen, oder auch um den Wünschen seiner Gönner zu entsprechen, die malerische Gruppirung seiner früheren Arbeiten gegen horizontale Aufstellungen und regelmäßig figurirte Glorien zu vertauschen begann. Hingegen verrathen die Köpfe,

*) Ital. Forsch. III. 25.

Wendungen, Lagen in den Formen, wie in den Motiven an mehr als einer Stelle etwas jugendlich Rafaelisches. Besonders findet Rumohr im Erzengel Michael zur Rechten des horizontalen Vorgrundes, welcher schon ausgebildeter in dem Gemälde der Carthause von Pavia von Neuem vorkommt, jenen kleinen gerundeten Mund, jene eigenthümliche Einfachheit in den Formen der Stirne und Nase, den so höchst genüglichen Ausdruck, dem wir in Rafael's frühesten Arbeiten begegnen. Rumohr vermuthet ferner in den Mauergemälden im Wechselgerichte (Cambio) zu Perugia, die mit dem obigen Gemälde im Jahre 1500 bereits in Arbeit waren, Rafael's Hand. Die Sibyllen und Propheten des schönsten Bildes erinnern nach seiner Ansicht an mehr als eine Episode in den bekannten Arbeiten des jungen Rafael *). Eben diesem Kenner scheint auch das treffliche Altargemälde der Carthause unweit Pavia, welches Vasari im Leben des Perugino als dessen Arbeit bezeichnet und mit Lobsprüchen überhäuft, als durchaus rafaelisirt, im Ganzen, wie in den Theilen umgegossen. Bei Aufhebung des Klosters sind die großen Abtheilungen dieses Altarbildes durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen; der Carthause blieb in dem Giebelfelde des alten Rahmens Gott der Vater mit dem Symbol des heiligen Geistes. Dieser Giebelschmuck findet sich noch in einem alten Altargemälde Rafael's zu Neapel und in dem alten Rahmen der Grablegung Borghese, in der Kirche St. Francesco zu Perugia, woraus erhellet, daß diese, der umbrischen Schule seit lange geläufige Verzierung auch dem Rafael ehrwürdig war.

*) Diese Figuren werden seit einiger Zeit dem Ingegno beigemessen, allein die Meinung ist grundlos, wie Rumohr ital. Forschung II. 333 dargethan. Vasari machte diesen Künstler zu Perugino's Schüler und Wetteiferer Rafael's. Er sagt, daß er seinem Meister im Sitzungssaale des Wechselgerichtes zu Perugia geholfen und dort sehr schöne Figuren gemalt hat, die er nicht näher bezeichnet. Moderne Kenner geben daher die Propheten und Sibyllen für Ingegno's Arbeiten aus. Letzterer war schon 1484 Maler und Meister und konnte daher nicht Mitschüler Rafael's seyn, der erst gegen 1500 nach Perugia kam. Ingegno scheint auch damals nicht mehr gemalt zu haben, da er öffentliche Aemter bekleidete.

Ungleich entschiedener scheint dem Freiherrn v. Rumohr Rafael in einem kleineren dem Perugino zugeschriebenen Bilde sich auszusprechen, welches aus dem Hause Baglione zu Perugia in den Kunsthandel kam. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, etwa zwei Drittheile menschlicher Größe. Im Ausdrucke herrscht die größte Ruhe und Gemüthlichkeit, in den Formen viel Wahrheit, Ergebniß antheilvoller Beobachtung, und in der Carnation mehr Impasto, als dem Perugino gewöhnlich war. Die schwärzlichen Schatten scheint die Zeit verursacht zu haben, da durch keine Firnißlage die wärmeren Ueberzüge beschützt waren. Diese Zeichen größerer Selbstständigkeit berechtigten Rumohr zu der Annahme, daß Rafael dieses Bild schon auf eigene Rechnung gemalt habe, und zwar in der letzten Zeit seines Aufenthaltes bei Perugino, so daß es zu seinen Arbeiten in Citta di Castello den Uebergang bildet.

Einige vermuthen auch Rafael's Hand in der Himmelfahrt, welche Pietro Vanucci für die Benediktiner zu Perugia ausführte und die in Paris zurückblieb. Allein Longhena *) findet die Theilnahme Rafael's unwahrscheinlich, weil er glaubt, daß der Künstler im Jahre 1495, in welchem das Bild gemalt ward, hiezu schwerlich im Stande war. Doch malte Rafael an dem Bilde, welches Perugino entweder im Jahre 1497 oder 1498 in St. Antonio Abate für die Olivataner Mönche verfertigte, und das jetzt nicht mehr vorhanden ist, zwei Tafeln, die eine mit dem heiligen Hortulanus und Constantius, die andere mit dem heiligen Sebastian und Franziskus, halbe Figuren, welche sich noch in der Akademie der Künste befinden. Man glaubt auch, daß Rafael seinem Meister bei dem berühmten Gemälde der Auferstehung, ehemals bei den Conventualen des heiligen Franziskus, jetzt im Vatican, geholfen habe. In dem einen Wächter nämlich, der bereits wach ist und sich in einiger Entfernung links vom Sarge befindet,

*) Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio de Sign. Quatremère de Quincy, voltata in italiano etc. di Franc. Longhena. In Milano 1829. p. 6 ff.

erkennt man das Bildniß des Perugino, wie Rafael es auch später, den Zügen nach, in der Schule von Athen anbrachte; in einem schlafenden Soldaten dagegen, rechts vom Sarge, findet man den jungen Rafael wieder, das Haupt mit einem rothen Käppchen bedeckt. In der Kirche der Franziskaner des heiligen Geminianus in Toskana befand sich früher ein Christus mit der Magdalena, einer anmuthsvollen Figur, die namentlich dem damals fünfzehnjährigen Rafael zugeschrieben wird.

Ausser diesen Gemälden rechnet Longhena noch zu Rafael's ersten Arbeiten das kleine Crucifix al Fresco in einem Zimmer des Camaldolenser-Abtes zu Perugia, und daselbst in der Kirche di S. Pietro de' P. P. Benedittini Neri ein kleines Freskogemälde mit zwei Knäbchen, nach zwei ähnlichen Figuren des Perugino copirt, welche dieser auf einem ehemals in St. Maria dei Fossi befindlichen der heiligen Anna anbrachte. Es ist dieses ein Studium Rafael's, das er zwischen 1495 — 1500 verfertigte. Dieselben Mönche besassen einst noch zwei andere Tafeln, welche über der Thüre des Schiffes ihrer Kirche angebracht waren. Die eine stellte den todten Christus dar, umgeben von den heiligen Weibern, die andere die Madonna mit dem Kinde und einigen Engeln. Beide sind von den Franzosen weggenommen worden, und jetzt verschollen. Im Pallaste Penna zu Perugia ist durch Zeichnung und Anmuth bewunderungswürdig ein rundes Gemälde mit der Madonna und dem Kinde von Rafael in der Manier seines Meisters gearbeitet. Eben daselbst besaß der Graf Giulio Cesarei das Studium eines vielleicht idealen Kopfes, etwas unter natürlicher Größe, auf einen Ziegelstein gemalt, in der Manier, deren Rafael sich später beim Parnaß bediente. Es ist jetzt im Besitze Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern, des erhabenen Kunstbeförderers, der noch überdieß manche köstliche Perle Rafael's besitzt *). Zu Perugia bewahrt noch das Haus Connestabili eine Madonna mit dem Kinde in den Armen, das ein offenes Buch anlächelt, welches die

*) Gestochen bei Longhena zu Seite 10.

Mutter in den Händen hält; den Hintergrund bildet eine vortreffliche Landschaft und das Ganze ist von unglaublicher Naivetät und Schönheit *). Ueber die Aechtheit des Bildes entschied früher ein Originalbrief, der vier andere sehr schöne ähnliche Bilder in Perugia, als eben so viele von Rafael selbst ausgeführte Wiederholungen darthat. Der Brief kam in die Hände unwissender Leute und ging verloren. Eine Wiederholung befindet sich in Mailand, im Besitze des Herrn Oggione. **)

Das Haus Jnghirami besaß früher zwei treffliche Täfelchen, eine Taufe Christi und eine Auferstehung, die Rafael nach einem Gemälde des Perugino, das die Franzosen wegführten, copirt haben soll. Das Original befand sich noch 1798 in der Sacristei der Peterskirche zu Perugia, aber seit dieser Zeit ist es verschollen. Diese zwei Bilder befinden sich seit 1818 im Besitze des Königs von Bayern, und dürften eher die Originalien selbst seyn, als Copien. Sollten sie dennoch Wiederholungen seyn, so rühren sie gewiß nicht von Rafael her, da jene von den Franzosen entführten Werke zu Pietro's Arbeiten aus der letzten Zeit gehören.

Ritter Camuccini zu Rom besitzt die zwei Flügel eines kleinen Bildes, in dessen Mitte sich die heilige Jungfrau befand. Sie stellen die heilige Catharina und Maria Magdalena vor; das Mittelbild ist verloren gegangen. Camuccini besitzt außerdem noch eine kleine Tafel mit der heiligen Jungfrau und dem göttlichen Kinde, ein Bild von ausserordentlicher Lieblichkeit, das nach Longhena ebenfalls in Rafael's erste Zeit gehören soll. Die Madonna im veilchenblauen Gewande sitzt zwischen zwei offenen Fenstern und breitet mutterselig die Arme um das auf ihrem Schooße sitzende göttliche Kind. Neben ihr ist Johannes, welcher von dem kleinen Jesus eine Nelke empfängt. Dieses köstliche Bildchen stammt aus der Aldobrandinischen Sammlung, und wurde, vielleicht von Rafael selbst, wiederholt. Die gleiche Composition aus dersel-

*) Gestochen von Amsler.

**) Gest. von Garonni und lithographirt bei Rehberg. tab. 24.

ben Sammlung besitzt Lord Garvah in London, eine Nachahmung ist in Grosvenor, und eine andere kam nach Basel (?) *).

Mit diesem Bilde darf nicht ein anderes verwechselt werden, das in Wilton-House, dem Landsitze des Grafen von Pembroke und Montgomery sich befindet, und schon von Göde **) erwähnt wird. Maria hält das Christkind auf dem Schooße und reicht dem Johannes eine Nelke, wodurch sie sich allein von jener unterscheidet, die unter dem Namen der Madonna mit der Rose bekannt ist. Das Gemälde in Wilton-House ist nach Passavant ***) auch nur nach diesem copirt, und nicht von Rafael's eigener Hand, obgleich es auf dem Rande des Kleides den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1508 trägt. Aus dem Hause Aldobrandini kam noch ein anderes kleines Bild nach England, welches das Opfer Kains und Abels vorstellt, und in Perugino's Manier ausgeführt ist. Gegenwärtig befindet es sich in Deutschland mit einem Portraite, das ebenfalls eine Jugendarbeit Rafael's seyn dürfte. Es stellt einen Jüngling vor mit schwarzem Kleide und Barett, und hat in der Carnation jenen leuchtenden und kräftigen Ton, der unserm Künstler eigen ist. Den Hintergrund bildet eine Landschaft in der Art des Giovanni Sante gemalt. Ein französischer Commissär hatte dieses Bildniß aus Italien mitgenommen, und hierauf lange Zeit im Louvre aufbewahrt, bis er es nach England verkaufte. Jetzt ist es in der Sammlung des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main. Schade, daß dieses köstliche Bild etwas verwaschen ist.

Eine kostbare Tafel aus der ersten Epoche des großen Urbiners besaßen einst die Nonnen von St. Cassiano in Toskana. Sie stellt Christus am Kreuze und auf den Seitenthüren die Jungfrau mit Johannes und die beiden Marien vor.

---

*) Diese rafaelische Composition ist bei d'Agincourt III. p. 172 pl. in Kupfer gegeben.

**) England, Wales ꝛc. Erinnerungen an Natur und Kunst. Dresden 1802.

***) Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt 1833.

Das Bild trägt auf dem Kleide des Jüngers Rafael's Namen, ist aber gegenwärtig verschollen. Ein anderes Gemälde noch aus der ersten Manier, aber, wie einige glauben, dem Uebergange zur zweiten nahe, ist eine der schönsten Zierden der Sammlung des Prof. Longhi in Mailand. Es stellt den heiligen Sebastian vor, in halber Figur, nicht nackt, wie gewöhnlich auch nicht von Pfeilen durchbohrt, sondern schön gekleidet, und bloß einen Pfeil in der Rechten haltend, zum Zeichen seiner Marter. Das Gesicht ist außerordentlich lieblich, und gleicht, nur um vieles jünger, dem Bildniß Rafael's in der Schule von Athen. Die Ausführung ist sehr sorgfältig und frei, die Haare sind merkwürdig leicht behandelt, und das Colorit so wahr und lebendig, daß die Zeit es bis auf unsere Tage hat verschonen müssen *) In derselben Sammlung ist noch ein sehr kleines Gemälde auf Holz, das die Verkündigung darstellt. Die Madonna sitzt und bewegt, mit dem Kopfe etwas nach vorn geneigt, die Rechte an die Brust während sie in der Linken ein Buch hält; der Engel ist halb vor ihr niedergekniet, mit der Verheißung und der Lilie in den Händen. Den Hintergrund bildet ein Zimmer mit einem Bette. Die Heiligenscheine der beiden Figuren sind mit Gold gemalt. Die Composition, die Proportionen, die Bewegungen, die Charaktere der Köpfe, alles kündiget Rafael's erste Manier an, so viel man nämlich bei so kleinen Figuren sehen und urtheilen kann. Das Bild ist gut erhalten.

Eine andere Jugendarbeit Rafael's ist im Besitze der Familie Fumagalli zu Mailand, und ein nicht weniger bedeutendes Gemälde aus dieser Zeit hat der Graf Paolo Tosi zu Brescia. Das erstere zeigt die Madonna mit dem Kinde und auf der innern Seite der Thüren zwei Heilige, auf der äussern die Verkündigung; das andere Bild stellt den auferstandenen Christus vor. Es war früher in Pesaro.

In Rafael's frühester Zeit setzt Pungileone auch die Anbetung der Magier, ehemals in Spineta bei Lodi, jetzt in der

*) Dieses 43 Centimetre hohe und 33 breite Bild ist bei Longhena S. 13 gestochen.

vatikanischen Gallerie, und denselben Gegenstand al guazzo auf feine Leinwand gemalt, sonst in der Capelle des Hauses Ancajani zu Spoletto. Beide Gemälde enthalten noch mehrere Vorstellungen. Auf dem ersteren sollen nach Pungileone's Versicherung Joseph, zwei Engel, das Kind und andere Personen rafaelisches Ansehen haben, weniger die Madonna und der Engel hinter ihr; die drei segnenden Engel aber, dürfte nach seiner Meinung Pinturicchio hinzugefügt haben. Pungileone ist hier wohl mit seiner Behauptung zu weit gegangen, denn es ist schwer, mit Sicherheit verschiedene Hände herauszufinden. Die allenfallsige Ungleichheit in der Ausführung hat sicher in der Jugend des Künstlers ihre Ursache. Ueberdieß wird die Aechtheit dieses Bildes in Zweifel gezogen, während das andere unbezweifelt für Rafael's Arbeit gilt. Merkwürdig ist, daß der Vertrag, welcher dieses Gemälde dem Hause Ancajani zusichert, den Namen des Künstlers nicht nennt. Nach einem alten und in Spoletto und der Umgegend traditionell fortgepflanzten Gerüchte malte Rafael dieses Bild, zur Strafe für ein Vergehen von Perugino nach Spoletto geschickt, in der Abtei St. Pietro Firiestillo, nahe bei dieser Stadt. Allein dieses Gerücht wird durch archivalische Forschungen, an Ort und Stelle angestellt, in keiner Beziehung bestättiget, und somit ziehen auch einige die Originalität in Zweifel, obgleich das Bild von unglaublicher Naivität ist und der ersten Manier des Meisters nahe kommt. Freiherr von Rumohr und Hirt halten es unbezweifelt für Rafael's Werk.

Dieses Bild kam vor einigen Jahren in den Kunsthandel, und wurde später Leo XII. um 10,000 Scudi angeboten, eine Summe, die der Pabst um die Hälfte vermindern wollte, was der Verkäufer nicht einging. In neuesten Tagen erkaufte es in Rom der königl. preußische Minister Resident von Bunsen für seine Regierung und jetzt ist das Gemälde im königl. Museum zu Berlin aufgestellt. *)

---

*) S. Dr. Waagen im Berliner Museum von Dr. Kugler Nro. 17 und 18, 1834. Der Stich von J. Cock, den Tauriscus Eubaeus (Graf Lepel). Cat. des estampes gravées d'après Rafael 1819 als eine Nachbildung des Bildes Ancajani bezeichnet, ist nicht nach dieser, sondern nach der Darstellung auf der Tapete.

Im königl. Museum zu Berlin sind überdieß noch andere Gemälde, welche für Rafael's frühere Werke gelten, nämlich die Madonna, welche in einem Buche liest und das Kind auf ihrem Schooße hält, welches in der linken einen Stieglitz haltend, zu dem Buche emporblickt. Ein auf beiden Seiten bemaltes Kreuz, das auf der einen Seite den gekreuzigten Heiland und zu beiden Seiten Maria und Johannes darstellt, auf der andern in der Mitte den Gekreuzigten und an den vier Enden die vier Evangelisten schildert. Daselbst ist auch noch eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße, das den Segen ertheilt, und zu beiden Seiten die Heiligen Hieronymus und Franziscus, wie sie das Kind verehren. Dieses Bild ist, wie die beiden obigen, in Perugino's Weise gefertiget, aber späteren Ursprungs, und noch später, zu der Zeit als der Künstler im Begriffe stand, die Manier des Perugino zu verlassen, Christus mit gesenktem Blicke und mit ausgebreiteten Armen im Grabe stehend, hinter ihm das Kreuz. Dieses Bild, in Leimfarben ausgeführt, ist ebenfalls im k. Museum zu Berlin.

Rafael's erste Manier verräth auch das Bild im königl. Museum zu Neapel, welches unter dem Namen der Madonna della lunga Coscia bekannt ist. *) Die heil. Jungfrau sitzt auf dem Boden vor der Wiege, auf welcher das göttliche Kind sich befindet, dem St. Elisabeth den kleinen Johannes vorstellt. Dieselbe Periode verräth ebenfalls eine Madonna mit dem Kinde in der königl. französischen Sammlung, aber eine zweite Madonna mit dem Kinde, dem Johannes das Kreuz reicht, in derselben Gallerie, als ein Werk aus der ersten Zeit Rafael's bezeichnet, ist wahrscheinlich nur von einem Schüler dieses Künstlers nach seiner Zeichnung ausgeführt. Letztere entbehrt zwar nicht die rafaelische Grazie, aber diejenige seines Pinsels. Die Mutter scheint etwas ältlich, die Conturen des Kindes haben nicht ganz die zarte Reinheit dieses Meisters, in der Draperie aber läßt sich wieder sein Styl erkennen.

*) Gestochen von Marc-Anton oder Aug. von Venedig.

Noch als Genosse Perugino's malte Rafael auch eine Geburt Christi, ein kleines unfertiges Rund im Pallaste Borghese zu Rom. Daselbst ist auch aus Rafael's frühester Zeit ein Bildniß des Cäsar Borgia und vor allen das Brustbild eines Knaben mit einem Blumenstrauße von unaussprechlicher Süßigkeit und Lieblichkeit.

Eines der ersten Bilder, die unser Künstler in der Schule des Perugino ausführte, ist nach Hirt's Ansicht jenes interessante Madonnen-Bild, welches aus dem Hause Colonna zu Rom in das königl. Museum zu Berlin kam, andere dagegen setzen dieses Bild in spätere Zeit. Man will hier mehr noch die Manier seines Vaters als die des Perugino erkennen. Ein zweites, der Zeit nach diesem verwandtes, Gemälde befindet sich, wie Hirt versichert, in der königlichen Sammlung zu Neapel. Es stellt ebenfalls eine Madonna vor mit einer Ferne im Hintergrunde, wo man unter einigen kleinen Figuren auch die des jungen Rafael zu erkennen glaubt. Dazu kommt noch ein um diese Zeit gemaltes Bildniß, angeblich der eigenen Mutter, Halbfigur in rothem Kleide, mit unvergleichlicher Wahrheit und Liebe dargestellt. Dieses gegenwärtig in den Studj befindliche Bild soll große Aehnlichkeit mit den Zügen Rafael's darbieten, es dürfte aber doch kaum die geliebte Mutter des Künstlers darstellen, denn diese lebte nicht mehr, als Rafael in der Werkstätte des Perugino arbeitete. Wahrscheinlich ist es, daß er versuchte diese ihm so theuere Person in einem Bilde darzustellen, allein, dieses muß noch in der Schule seines Vaters geschehen seyn, wenn anders den Nachrichten des Pungileone von dem früh erfolgten Tod der Eltern des Künstlers Glauben beizumessen ist.

Eine andere Jugendarbeit Rafael's, noch in Perugino's Manier ausgeführt, ist das Portrait eines Jünglings im königlichen Schlosse zu Kensington in England, und zugleich das einzige rafaelische Originalgemälde dieser Sammlung. Er hat ein schwarzes Kleid an und ein Barett von gleicher Farbe umfängt die lang herabwallenden Haare. Den Hintergrund bildet eine einfache Landschaft, wo man an dem Saume eines Waldes einen Hirsch erblickt. Auf zwei Knöpfen des

Kleides steht klein in die Runde geschrieben: RAFAELLO URBINAS FEC. Dieses interessante Bildchen hat sehr gelitten und ist zum Theil übermalt. Zu Manchester bewahrt Towned angeblich ein Jugendwerk Rafael's, welches die halbe Figur der Madonna mit dem Kinde vorstellt, wie dieses das Buch der jungfräulichen Mutter erfaßt. Dieses Gemälde soll nicht von Rafael herrühren, sondern einem seiner Mitschüler und Nachahmer angehören. Mit mehr Sicherheit aber ist die halblebensgroße Madonna im Besitze des Lord Cowper zu London dem jungen Rafael zuzuschreiben. Sie sitzt auf einer steinernen Bank und hat die Rechte auf den Schooß gelegt, auf welche das göttliche Kind den Fuß stützt, während es die Mutter umhalset. Im Hintergrund zeigt sich eine Landschaft.

Eine Jugendarbeit Rafael's, aus der peruginischen Zeit, ist auch der unter einem Lorbeer auf seinem Schilde schlafende jugendliche Ritter, der sich nebst der Originalskizze, die mit der Feder gezeichnet ist, zu London bei Mme. Sykes befindet. Zu beiden Seiten des Ritters stehen zwei weibliche Figuren, von denen ihm die erste ein Buch und ein Schwert, die andere, mit Bändern und Korallenschnüren geschmückt, Blumen reicht. Den Hintergrund bei dieser Figur bildet eine reiche Stadt an einem Fluße und hinter der ersten erblickt man eine Felsenburg. Das Bild hält nur 6½ Zoll im Quadrate und ist mit Zartheit vollendet.

Ramdohr erwähnt in seinem Berichte über Rom *) dieses Bild nur obenhin. Es scheint nicht gestochen zu seyn.

In Rafael's erster Manier gefertiget ist nach Baron v. Rumohr auch die sitzende Madonna mit dem stehenden Kinde in einem Oblongo, welches sich im Hause der Gräfin Alfani zu Perugia befindet. Im Saume des Gewandes der Madonna, deren Kopf sehr geistig ist, stehen nach Rumohr's Angabe die halbverwischten Buchstaben R. VP. B.......P., was vorzüglich in VRB. unzweideutig erscheint. Noch ein anderes Bild aus dieser Zeit ist in St. Agostino derselben Stadt. Es stellt die Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen vor,

*) S. 292.

und befindet sich an der Wand links vom Altare des Sakraments. Man lieſt hier die Aufschrift: A. D. MCCCCC. VIII. K. A. S. I. Im K ist ein L verschlungen, so daß nach der Meinung des bezeichneten Schriftstellers und Kenners wohl KAL. AVGVSTI zu lesen ist. Das S hat ein Zeichen der Abbreviatur, vielleicht SANZIVS INVENIT. Freiherr von Rumohr glaubt, dieses Bild sei unbeendigt in Perugia zurückgeblieben und von einem andern Künstler übermalt. *)

In Perugia findet man im Hause Stafa noch ein anderes, sicher ächtes, Bild der Madonna aus Rafael's erster Zeit und in Bologna gab es verschiedene dem Vasari unbekannte Bilder unsers Künstlers, die dieser Zeit angehören. Malvasia nennt im Leben des Francesco Francia **) mehrere derselben, von denen eines wohl der früheren Zeit unsers Künstlers angehören dürfte. Es ist dieses das berühmte Presepe (Anbetung des Kindes durch die Hirten oder die Könige), von welchem Baldi schreibt, daß es sich schon vor der Vertreibung des Giovanni Bentivoglio bei demselben befunden habe. Rumohr hält die wunderherrliche Anbetung der Könige von Francia in der Gallerie zu Dresden für eine freie Copie oder Nachahmung des genannten rafaelischen Bildes, allein Hirt ist gegen diese Meinung, indem nach seiner Ansicht in diesem Gemälde die Charaktere durchaus das Gepräge des Francia tragen und nicht eine Spur von Rafael. Francia war übrigens Rafael's Freund, und mag manches Bild nach der Zeichnung desselben ausgeführt haben, wie dieses mit der Vermählung der heiligen Catharina, einem zarten lieblichen Bilde bei Gilmore in London, der Fall zu seyn scheint. Im Saume des Kleides lieſt man von der Rechten zur Linken Raphael Sanzio und andere undeutliche Zahlzeichen, die 1502 oder 1509 heißen können. Wann Rafael die Bekanntschaft des Francesco Raibolini, der unter dem Namen Francia bekannter ist, gemacht habe, ist unbekannt; wahrscheinlich geschah es auf einer seiner Reisen in Bologna, die wenige Jahre nach 1500

*) Italienische Forschungen III. 35.

**) Felsina pittrice, am Ende der Lebensbeschreibung.

erfolgte. Das oben bezeichnete von Baldi erwähnte Originalgemälde ist nicht mehr vorhanden.

Der größte Theil der jugendlichen Arbeiten Rafael's, deren wir, als in der Manier des Perugino gefertiget, Erwähnung machten, entstand in den Jahren von 1495 bis 1500 zu Perugia, wo sich seit dem Austritte aus dem väterlichen Hause unser Künstler am längsten aufgehalten hat. Urbino scheint er während dieser Jahre wenig mehr besucht zu haben, denn das Theuerste, was ihn an diese Stadt fesseln konnte, die geliebten Eltern, ruhten im Schooße der Erde, und die Stiefmutter trübte selbst in Perugia seinen Aufenthalt. Giovanni Sante hatte sich nämlich bald nach dem Tode der Mutter unsers Künstlers mit Bernardina, der Tochter eines Goldschmides, Piero di Parto, wieder verehelichet, und mit ihr noch eine Tochter erzeugt, die er bei seinem Tode als zarte Waise zurückließ. Dieses Verhältniß war früher kaum bekannt, und wurde erst in neueren Tagen durch Pungileoni's Bemühung mit großer Genauigkeit auseinander gesetzt. Nach manchem Streite wegen der Erbschaft der Tochter kam es im Jahre 1497 zwischen der Stiefmutter und Rafael's Vormund zum ersten gütlichen Vergleiche, aber erst 1500 wurden die Streitigkeiten gänzlich beigelegt. Pungileone versichert, Rafael sei jedesmal bei den Verhandlungen in Urbino gewesen, allein diese Sache scheint zweifelhaft, denn das Wort des Mündels konnte von keinem Belange seyn, und so wurde seine Thätigkeit in Perugia in dieser Beziehung kaum unterbrochen.

Hier widmete er auch seine ganze Thätigkeit der Kunst, denn die Zahl der Werke aus dieser Periode ist beträchtlich. Viele derselben kamen wahrscheinlich unter Vanucci's Namen in das Publikum, denn er sah wohl ein, daß die Erzeugnisse seines Gehülfen den seinigen nicht nachstanden, ja im Gegentheile an Lebendigkeit und Ausdruck dieselben übertrafen. Indessen ist es kaum anzunehmen, daß Rafael in der Werkstätte des Meisters so gebunden war, daß ihm nicht zur Ausführung eigener Werke, die von keinem bedeutenden Umfange waren, Muße blieb. Diese aber konnten dem jungen Künstler

noch keinen allgemeinen Ruf verschaffen, er stand zu Perugino, dessen Meisterschaft damals anerkannt war, noch immer in untergeordnetem Verhältnisse und sein eigener Ruhm verschmolz mit dem des Meisters. Vasari, der übrigens die frühe Vortrefflichkeit Rafael's mit gebührendem Lobe anerkennt, übergeht daher die jugendlichen Erzeugnisse desselben, und bezeichnet den Anfang der Laufbahn seiner selbstständigen Wirksamkeit mit den Arbeiten für Citta di Castello, wohin Rafael kaum vor 1500 kam. Hier legte er den festesten Grund zu eigenem Ruhme, denn es konnte nicht fehlen, daß diese schon sehr ausgebildeten Werke gerechte Anerkennung fanden. Diese Trefflichkeit berechtiget auch zu der Annahme, daß die größte Zahl der bezeichneten Jugendarbeiten vor 1500 entstanden seyn müssen, und nur die vorzüglichsten dürften im Verlaufe der folgenden vier Jahre ihren Ursprung gefunden haben. Um die spätere Entstehung derselben zu erklären, müßten wir Rückschritte annehmen, was bei einem Talente, wie das unsers Künstlers, nicht denkbar ist, im Gegentheile gelangte er in der kurzen Frist bis zu seiner Ankunft in Rom zu einer wunderbaren Vollkommenheit, daß Einige sogar glauben, Rafael sei nie größer gewesen, als in jenem Werke, wo die Jünger den geliebten Meister und Herrn zum Grabe tragen, ein ergreifendes Gemälde aus des Künstlers früherer Zeit. In dieser Epoche konnten die bezeichneten Arbeiten nicht entstanden seyn, sie gehören dem Gesellen Perugino's an, und beweisen zugleich auch, daß Rafael nicht als Lehrling zu dem berühmten Meister kam, sondern als Gehülfe, der schon mit Gewandtheit den Pinsel zu führen gelernt hatte.

Rafael in Citta di Castello.

Von Perugia begab sich Rafael, wie oben erwähnt, nach Citta di Castello, wo seine erste Arbeit, nach der Angabe der Einwohner *), das Altarblatt war, welches den heiligen Nikolaus von Tolentino vorstellt. Der Heilige wird hier von

*) Lanzi's Geschichte der Malerei I. 352.

der Madonna und St. Augustin gekrönt, zur Linken und Rechten von je zwei Engeln umgeben, lieblichen Gestalten mit Zetteln, worauf einige Worte zum Lobe des heiligen Eremiten zu lesen sind. Oben ist der himmlische Vater prachtvoll in einer Glorie von Engeln. Die Personen sind wie in einem Tempel, dessen Pilaster mit kleinen Arbeiten in Mantegna's Art verziert sind. In den Falten ist hier schon ein verbesserter Geschmack, und im Dämon, der unter den Füssen des Heiligen liegt, ist nicht die launenhafte Häßlichkeit, welche die Alten dareinlegten.

Dieses Gemälde befand sich bis 1790 in der Augustiner-Kirche der Stadt Castello, wo es Pius VI. in einem verdorbenen Zustande um einen hohen Preis erkaufte. Die Figur des ewigen Vaters ließ er ausschneiden und das Gemälde theilweise in seinem Gemache aufhängen, wo es so lange blieb, bis es bei der französischen Invasion mit so vielen andern verschwand und nie mehr zum Vorschein kam.

Das zweite Gemälde zu Castello, das Vasari dem Sposalizio vorangehen und bis zur Täuschung dem Perugino gleichen läßt, ist das Bild des Gekreuzigten mit zwei Engeln, die in Kelchen das versöhnende Blut auffangen. Es befand sich in St. Domenico, macht aber gegenwärtig eine Zierde der Gallerie des Cardinals Fäsch zu Rom aus, in die es 1823 von Paris kam.

Rumohr findet hier sowohl in der Anordnung als in der Zeichnung und im Auftragen bereits den Uebergang zu einer bestimmten neuern Richtung des Künstlers und glaubt es, wenn auch nur um Monate, später verfertiget als die Vermählung der heiligen Jungfrau. Der Advokat Mancini zu Rom besitzt eine Verkündigung, die er für Rafael's Arbeit, und zum Bilde des Cardinals gehörig, hält.

Das dritte Bild, das sich einst in Citta di Castello befand, und dem Vasari, Fortschritte annehmend, den Vorzug gab, enthält an dem Tempelgebäude die unverdächtige Aufschrift: RAFAEL URBINAS 1504. Dieses schöne, unter dem Namen Sposalizio bekannte Bild, in welches die ganze Weichheit und Vollherzigkeit des ein und zwanzigjährigen Jünglings

überströmmte, jene schwärmerische Wehmuth athmend, die oft der Morgendämmerung junger Gemüther eigen ist, nennt Vasari una tavoletta, und scheint daher nur eine erste Idee zu dem berühmten Sposalizio gesehen zu haben, indem er dasselbe, als ein Bild von beträchtlicher Größe, nicht mit Täfelchen bezeichnet haben würde. Es befand sich auch noch um 1813 in den Studj zu Mailand ein ähnliches, in manchem verschiedenes Gemälde, das vielleicht die von Vasari bezeichnete Tavoletta seyn könnte.

Das Sposalizio ist mit ganz geringen Veränderungen nach einer gleichen Vorstellung des Perugino ausgeführt, welche derselbe 1495 für den Altar des heiligen Joseph im Dome zu Perugia malte *). Die Verschiedenheit beider Gemälde ist sehr geringe. Bei Rafael hat nur der Priester eine fliegende Binde über dem Gewande und neigt sich ein wenig zur Jungfrau, während er bei Perugino ganz gerade steht. Auch fehlen in Rafael's Gemälde einige von den Bäumen, welche bei Perugino den Eingang des Tempels zu beschränken scheinen. **)

Rehberg ***) behauptet, daß sich im Sposalizio schon der Eindruck offenbare, den der Anblick der Werke Leonardo da Vinci's und Bartolomeo's della Porta, der in Italien unter dem Namen des Frate bekannt ist, auf Rafael gemacht haben muß; Freiherr von Rumohr dagegen ****) erkennt darin noch keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Richtungen und Vorbildern. Indessen findet er in diesem Bilde bereits hohe Vorzüge. Es zeichnet sich durch geistreich modellirende Pinselführung, pastosen und markigen Auftrag und schon durch jene weißlichen, doch lichtvollen Töne der Carnation aus, welche unter den sparsamen äussern Kennzeichen rafaelischer Gemälde, nach der Ansicht dieses Schriftstellers das standhafteste

*) Das Original befindet sich in Lyon, oder, nach andern, in der Akademie zu Grenoble.

**) Longhena l. c. S. 19.

***) Rafael Sanzio von Urbino. München 1824. Mit lithographirten Abbildungen.

****) Italienische Forschungen III. 37. 48.

und untrüglichste seyn möchten. In den Köpfen, besonders in den ältlichen, kommen viele Bildnisse vor, und im Bau der Gestalten tritt bereits jene Neigung zum Schlanken hervor, welche in der folgenden Periode Rafael's wiederholt sich bemerklich macht.

Dieses berühmte Bild war lange eine Zierde der Stadt Castello, bis sich im verwichenen Jahrhunderte diese genöthiget sah, den kostbaren Schatz einem französischen General für eine große Contribution zu überlassen. Später wurde das Gemälde an die Gallerie in Mailand verkauft, wo es sich noch gegenwärtig wohlerhalten befindet. *)

Unter freiem Himmel wird die feierliche Vermählung vollzogen. In der Mitte steht der Priester und faßt mit aufmerksamer Miene die Hände der Verlobten. Der Bräutigam zielt mit Sorgfalt mit dem Ringe, den er zwischen Daumen und Zeigefinger faßt, nach dem Finger der Braut, und trägt mit der andern Hand einen blühenden Stab. Es hatte nämlich, der Sage nach, Maria mehrere Freier, welche, da sie für keinen entschied, unter einander ausmachten, daß derjenige ihre Hand erhalten sollte, dessen Stab blühen würde; aber alle verdorrten, nur Joseph's Stab begann zu blühen. Wir sehen zur Rechten die Freier, wovon einer seinen Stab über das Knie beugt und zerbricht. Die Stellung dieses schönen Jünglings, den Pungileone irrig für Rafael's Vater hält, schien unser Künstler sehr zu lieben, da er sie öfter anbrachte. In der Schule von Athen steht auf ähnliche Weise ein Jüngling an einer Säule gelehnt und schreibt, und in der Disputa ist ebenfalls zu einem Schreibenden diese Stellung benutzt. Rafael hat unstreitig diese Figur aus Perugino's Gemälde des heiligen Sebastian oder von Luca Signorelli entlehnt, der sie in der Predigt des Antichrists in dem schönen Freskogemälde zu Orvieto anbrachte. Hinter dieser rafaelischen Figur steht ein anderer Jüngling, der mit unaussprechlich wehmüthigem

---

*) Longhi hat dieses berühmte Gemälde durch seinen schönen Stich recht vollständig vor Augen der Welt dargelegt. Auch die Lithographie trug zur Vervielfältigung desselben bei.

Ausdruck auf das Reis blickt, welches er zerbrochen in den Händen hält. Einige wollen in den Zügen dieses schönen trauernden Jünglings Aehnlichkeit mit Rafael finden, so wie der Alte, welcher noch weiter zurücksteht, Perugino seyn soll. Die übrigen beiden Freier, die Männer von reifen Jahren sind, sehen finster drein.

Die Braut ist von einer sehr seelenvollen Unschuld und Hingebung, die Perle des Reigens der hochzeitlich geschmückten Mädchen, in deren Blicken sich Theilnahme, jungfräulich schwärmerisches Sinnen und mädchenhafte Neugier malt. Den einfachen Grund des Gemäldes bildet ein wolkenloser Himmel von welchem sich ferne Berge sanft absondern, und zwischen diesen und den handelnden Personen erhebt sich ein auf Säulen ruhendes, oben gewölbtes, sechzehnseitiges Gebäude in zwei Stockwerken, mehr einem Landhause als einem Tempel ähnlich. Es ruht auf acht Stufen und der freie Platz umher ist getäfelt.

Ein viertes Gemälde, welches Rafael in Citta di Castello verfertigte, ist die Krönung Mariä mit den zwölf Aposteln in Lebensgröße. Vasari erkennt in diesem Bilde die täuschende Nachahmung Perugino's und glaubt, es sei vor dem Gemälde des heiligen Nikolaus von Tolentino entstanden. Dagegen setzt es Rehberg in spätere Zeit und von Rumohr, der darin die muthige Erprobung dessen erkennt, was der junge Künstler ohne erhebliches Studium durch eigene Kraft vermöge, hält es nach dem Sposalizio, also gegen das Jahr 1504 oder wohl zu Anfang des folgenden, beendigt. Auch Longhena glaubt, daß die Krönung der heiligen Jungfrau mit der Predella in die Zeit falle, als Rafael das erstemal von Florenz nach Perugia zurückkehrte. Dieser Schriftsteller erkennt aber, obwohl im geringen Theile, die Hand des Pinturicchio.

Das Gemälde zeigt in dem obern Raume die heilige Jungfrau, sitzend neben dem göttlichen Sohne, und umgeben von vier musizirenden Engeln mit Geigen und Schellentrommel. Der heiligen Mutter mangelt hier noch die hohe Schönheit, die wir in Rafael's späteren Madonnen bewundern, dagegen aber zeigt sich der Künstler in den zwölf Aposteln, die

um das leere Grab herumstehen, in desto größerer Vollkommenheit, sowohl in der Zeichnung als in der Charakteristik der Gestalten. Man sieht hier deutlich das Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und Anmuth zu geben, als je in den Wünschen der älteren Meister lag, besonders enthusiastisch ist der Wurf des Hauptes im Evangelisten Johannes. Der Kopf von St. Peter hat später allen künstlerischen Darstellungen dieses Apostels zum Vorbild gedient.

An der Predella malre Rafael die niedlichen Darstellungen der Ankündigung, Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel. Indessen muß die Predella aus mehreren Theilen bestanden haben; denn Baron v. Rumohr erkaufte als Ueberreste derselben drei kleine runde Gemälde, welche auf schwarzem Grunde zwei Schutzheilige von Perugia, St. Ludovico und St. Ercolano, und das mittlere eine Pieta enthalten. Diese drei Bilder kamen in den Besitz des Kronprinzen von Preußen. Ein viertes Gemälde erhielt der Maler Wicar in Rom, ehemaliger ästhetischer Commissär der französischen Republik. Es stellt die heilige Catharina dar, ist ebenfalls rund und hat mit den übrigen Stücken gedient, entweder kleine Vorsprünge zu zieren oder auch längere Abtheilungen von einander abzusondern.

Rafael malte dieses Bild für Maddalena degli Oddi, die selbes in St. Francesco zu Perugia aufstellen ließ. Von hier aus mußte es unter der Oberherrschaft Napoleons nach Paris wandern, ohne jemals mehr die alte Stelle zu sehen; denn nach der Zurückgabe der entführten Kunstschätze wurde das Gemälde nach Rom gebracht, und in der vatikanischen Gallerie aufgestellt, wobei die Erben der erwähnten Dame vergebens Ansprüche auf ihren lang bewahrten Schatz machten, den sie doch dem Lord Bristol nicht um 14,000 Scudi überlassen hatten. *)

Ein anderes Bild der Himmelfahrt Mariä in kleinem Maßstabe, auch aus Rafael's früher Zeit, ist in Wiltonhouse,

*) Ernst Stölzel hat die Krönung Mariä in neuester Zeit gestochen; früher war das Bild nicht durch Kupferstich bekannt.

dem Landsitze des Grafen von Pembroke und Montgomery. Maria steht hier mit gefalteten Händen auf Wolken, die von fünf Engelknaben getragen werden. Unten sieht man eilf Apostel zu der Heiligen hinaufblicken, und ein zwölfter kommt vom Hügel herabgelaufen, der sich im landschaftlichen Hintergrunde des Bildes erhebt. Von diesem Gemälde finden wir schon bei Göde Erwähnung, und nach diesem bei Füßly *), allein die Beschreibung des ersteren stimmt nicht ganz mit dem Gemälde überein und es ist daher wahrscheinlich jenes Bild aus Rafael's Jugend mit dem im Wiltonhouse vertauscht worden, das Passavant **) nicht für Original erkennt, sondern in späterer Zeit entstanden hält. Nach diesem achtbaren Künstler und Schriftsteller soll sich das frühere Bild bei Dr. Huybens aus Cöln befinden.

Zu den Gemälden, die Rafael für Citta di Castello malte, gehört nach Marcelli ***) noch ein anderes, welches in den Besitz eines edlen Fermaners, des Annibale Maggiori, kam. Der Gegenstand des Bildes ist das schlafende Jesuskind, oder ein sogenanntes Silentium (Silence), im Jahre 1500 gemalt; denn auf dem Stabe des heiligen Joseph ist in überaus kleinen Buchstaben die Inschrift: R. S. V. A. A. XVII. P. (Rafael Sanctius Urbinas anno aetatis XVII. pinxit.) Lanzi glaubt ****), daß dieses der erste Versuch jenes Gedankens sei, den Rafael im Tesoro zu Loretto verbesserte, wo das göttliche Kind nicht schläft, sondern anmuthig die Händchen nach der Mutter ausstreckt. Pungileone dagegen verwirft dieses Bild als unächt, und beschuldiget Lanzi eines Irrthums, da es dem Gemälde in der Santa Casa zu Loretto nicht gleicht; er findet vielmehr Uebereinstimmung mit demjenigen, welches zu Vasari's Zeit in St. Maria del Popolo war.

---

*) Ueber das Leben und die Werke Rafaels, eine Vorlesung. Zürich 1815.

**) Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt am Main 1833.

***) De stylo inscriptionum lat. 476.

****) Geschichte der Malerei I. 353.

Von Lazzari *) werden endlich ein Cruzifix unter der Orgel von St. Domenico und zwei Seiten einer Fahne in der Kirche St. Trinita in eben dieser Stadt angeführt. Die Gegenstände der Gemälde, welche die Fahne zierten, waren die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva aus der Rippe Adams, und beide Bilder werden nach einem alten Gerüchte dem Rafael zugeschrieben, nebst einigen Zeichnungen, welche das Opfer Abrahams, die Anbetung des goldenen Kalbes, die Erweckung des Lazarus und die Kreuztragung darstellen, und eben so, wie die Gemälde, aus Rafael's früher Zeit sind. **)

In der königl. Sammlung zu Kopenhagen befindet sich eine Anbetung der Könige, die Baron von Rumohr als ein zu Rafael's Jugendwerken in Citta di Castello gehöriges Bild betrachtet, indem es die Zartheit des Perugino höchst anmuthsvoll mit der helleren Auffassung und Heiterkeit seines größern Schülers vereiniget. Es ist der Darstellung desselben Gegenstandes in einem Gradino der Sala Borgia — sonst zur Himmelfahrt der Maria gehörig — in vielen Stücken unähnlich. Einmal ist die Composition näher zusammengerückt und mit einigen andern Nebenfiguren versehen; dann ist dieses durchaus impastirt, jenes in Rom aber vom Grunde auf lasirt, und überhaupt sehr dünne gemalt, was man als eine Eigenthümlichkeit Rafael's bezeichnet, das aber in vielen, besonders in seinen letzten Bildern, nicht der Fall ist. Man hält dieses Bild zu Copenhagen unter den verschiedenen Arbeiten, die dort dem Rafael zugeschrieben werden, allein als ächt, es ist aber nicht ausgemacht, ob es zu einem der Werke gehöret, die Rafael in Citta di Castello malte. ***)

Wenn man auch dem Bilde in Copenhagen die Originalität einräumet, so wird diese aber von Hirt und Passavant zweien ähnlichen Darstellungen abgesprochen, von denen sich die eine in der königlichen Gallerie zu Dresden, die andere bei W. Beckford in Bath befindet. Das erstere, in kleinem For-

---

*) Serie de Vescovi di Citta Castello. 1693.

**) Fiori vaghi. 1627.

***) Kunstblatt 1825. Nr. 87.

mate, ist mit M. R. 1504 oder 1509 bezeichnet, und so wie das andere ganz ähnliche, wahrscheinlich eine Wiederholung nach der Tapete, somit viel später gemalt. Sie könnten beide auch nach einer Zeichnung ausgeführt seyn, die sich in sehr schlechtem Zustande bei den Gebrüdern Woodburn in London befindet.

Dem Sposalizio an Farbe und Styl ähnlich soll nach Longhena im Museo borbonico zu Neapel eine Madonna seyn, die das Kind auf dem linken Knie sitzend hält, zur Seite sind sieben Heilige. Dieses Bild hat Camuccini dem Perugino zugeschrieben, aber nach Rumohr's Versicherung deutet alles auf Rafael's erste Manier. Dem erwähnten berühmten Gemälde gleichzeitig oder nahe vorangehende Werke sind nach des erwähnten Kenners Urtheil: die Pieta des Grafen Tosi zu Brescia, eine kleine Tafel mit einer entkleideten Halbfigur. Dieses köstliche Bildchen hat der Restaurateur leider so glatt gerieben, daß nur an einzelnen Stellen noch einige Spuren rafaelischer Modellirung wahrzunehmen sind. Auch zeigt es von vielen unvollkommenen Retouchen.

Rumohr glaubt, Rafael habe zu der Zeit, als er das Sposalizio malte, ein jugendliches Modell benutzt, welches sich in diesem Gemälde, der Kleidung ungeachtet, fühlbar macht, und in der bekannten Sammlung von Handzeichnungen, sonst im Besitze des Malers Bossi, *) jetzt in der Akademie der Künste zu Venedig, wiederholt in Studien vorkommt. Diese Zeichnungen enthalten zugleich mit älteren und neueren Stücken eine nicht unwichtige Zahl von Studien Rafael's, deren ächte meist der Epoche des Sposalizio angehören. Es finden sich unter denselben Studien zu Figuren der Libreria im Dome zu Siena, zum Kopfe des Johannes in der Krönung der heiligen Jungfrau. Nach Rumohr's Vermuthung dürfte auch die schöne Zeichnung der Ambrosiana zu Mailand in der Sammlung des weiland Pater Resta, die dort dem Pierro della Fran-

*) Dieser gelehrte Künstler besaß eine bedeutende Sammlung von Gemälden und Zeichnungen, so wie eine reiche Bibliothek, besonders an Ausgaben des Dante. Er starb 1816.

cesca zugeschrieben wird, dieser Epoche Rafael's angehören. Die Zeichnung zeigt im Saume ein R. Der Gegenstand ist ein jugendlicher Christuskopf, etwas zur Seite geneigt, der Hals bis zum Aufsatze der Schulter, und dem Kopfe der erwähnten Pieta nicht unähnlich, doch nach dem bezeichneten Schriftsteller wahrscheinlich nur vorbereitendes Studium zu einem andern Bilde, welches aus dem Hause Inghirami veräussert, im Jahre 1818 von Sr. Majestät dem Könige Ludwig von Bayern, damals Kronprinzen, erstanden wurde. Der Gegenstand dieses im Privatbesitz des Königs befindlichen schönen Bildes ist die Bestätigung der Göttlichkeit der christlichen Lehre, die Auferstehung des Erlösers. Obwohl die Figur des Heilandes, welcher hier nicht schwebt, sondern auf dem Rande des Grabes steht, an verwandte Motive des Perugino erinnert, so ist doch das Antlitz beseelter, in den Formen des nackten Oberleibes, besonders in den Händen mehr unmittelbare Beobachtung und Kenntniß der Natur, als selbst in den besten Arbeiten des Perugino je sich verräth. Wenn die schlafenden Soldaten ihm frei nachgeahmt sind, so ist doch der fliehende im Mittelgrunde neu, die Landschaft reicher, mehr Kraft und Klarheit der Carnation. Auf dem Schilde des einen Wächters zeigen sich Spuren der Worte: Rafael Sanctius. Mit diesem Bilde zugleich war ein gleich großes, die Taufe Christi, erstanden. Beide scheinen, ihrer öhligen Ueberzüge ungeachtet, a tempera gemalt, und Ueberreste einer Altarstafel von besonders sorgfältiger Behandlung und ungewöhnlicher Höhe zu seyn. *)

So wie wir die Zeit nicht genau angeben können, in welcher sich Rafael nach Citta di Castello begab, eben so wenig ist es möglich, die Dauer seines Aufenthaltes in dieser Stadt mit Sicherheit zu bestimmen. Auch von seinen häuslichen Verhältnissen wissen wir nichts, nur die Bewunderung bleibt, die uns die Meisterwerke einflößen, welche der junge Künstler schuf, und dieses um so mehr, wenn wir bedenken, daß er alles nur seiner eigenen Kraft zu verdanken hatte. Denn

*) Italienische Forschungen III. S. 39.

er konnte jene hohen Schöpfungen noch nicht gesehen haben, die in Florenz seinen Genius zum Erhabenen entzündeten, ihn leitete nur sein angeborner Sinn für das Schöne und die glückliche Gabe, augenblickliche Aeußerungen einer Leidenschaft aufzufassen und anzuschauen und sie mit Leichtigkeit dem Pinsel anzuvertrauen. Großheit des Styl dürfen wir bei ihm noch nicht suchen, aber jene Vorzüge bemerken wir, nur in minderem Grade, schon in seinen ersten Versuchen, so daß man annehmen muß, die Natur, nicht lange Forschung, habe ihm diese Mittel verliehen. Diese Himmelsgaben bewunderte schon Perugino, eben diese staunten auch seine Mitgenossen an und erkannten den jungen Künstler ohne Neid als reifen Meister.

Rafael in Siena.

Deßwegen lud Pinturicchio, einer der letzteren, obwohl viel älter an Jahren, und als Maler geachtet, den jungen Freund nach Siena ein, um sich dessen Hülfe bei seinen umfassenden Arbeiten in der Libreria *) des Domes zu bedienen; denn er war nicht hohen Geistes genug, im erhabenen Style zu komponiren, wie es der Ort erforderte, und selbst Pietro hatte keine so fruchtbare Phantasie, welche zur Behandlung eines so ganz neuen Gegenstandes nothwendig war. Pinturicchio sollte nämlich die Thaten des Aeneas Sylvius Piccolomini, nachmaligen Pabstes Pius II., in Gemälden darstellen. Die Gegenstände waren: die ihm von der Costnitzer Versammlung aufgetragenen Gesandtschaften an mehrere Fürsten; die vom Gegenpabst Felix an Friedrich III., der ihm den Dichterlorbeer ertheilte, und so die andern Botschaften für Friedrich selbst an Eugen IV. und an Calixtus IV., der ihn zum Cardinal machte; dann sollte seine Erhebung zum Pabste vorgestellt werden und die merkwürdigsten Vorfälle dabei, die Heiligsprechung der Catharina von Siena, der Gang in die Kirchenversammlung zu Mantua, wo ihn der Herzog mit königlicher Pracht empfing; sein Tod und seines Leichnams Fortschaffung von Ancona nach Rom.

*) Der Saal, wo die Chorbücher aufbewahrt werden.

Rafael folgte dem Rufe nach Siena, wohin er sich wahrscheinlich von Città di Castello aus begab, aber, wie oben gesagt, wir können die Zeit nicht genau bestimmen, in welcher dieses geschah; doch ist, jene Nachricht sicher ungegründet, nach welcher der Künstler schon 1499 dahin gelangte. Rehberg läßt ihn 1501 in Siena eintreffen, was nicht wahrscheinlich ist, denn zu dieser Zeit war der Bau der Libreria noch nicht vollendet, noch weniger aber ist Pungileoni's Meinung anzunehmen, nach welcher Rafael nicht viel vor 1506 zum Pinturicchio kam. Zu dieser Zeit war schon ein großer Theil der Malereien in der Libreria vollendet, und somit wäre dem Meister Rafael's Hülfe zu spät gekommen, da er doch, wie aus Vasari bekannt ist, unserm Künstler die Verfertigung der Cartons übertrug, was dem Beginnen der Malerei vorangehen mußte. Am sichersten ist anzunehmen, daß Rafael im Laufe des Jahres 1503 nach Siena gekommen, denn in diesem Jahre scheint der Bau der Libreria der Vollendung entgegen gegangen zu seyn, und somit konnten auch zur würdigen Ausschmückung derselben Anstalten getroffen werden. Dieses Unternehmen fällt in die erste Hälfte des Jahres 1503, denn in dem Testamente des Cardinals Francesco Piccolomini vom 30. April dieses Jahres *) wird weder angefangener, noch ganz vollendeter Malereien der Libreria erwähnt, was bei andern Werken dieser Art mit Genauigkeit geschieht. Der Cardinal sagt nur, er habe zum Andenken seines Oheims eine ganz neue Libreria bauen lassen**), woraus erhellet, daß dieselbe zu der Zeit, als das Testament verfaßt wurde, schon fertig vom Baumeister dastand, und es ist sicher ein Irrthum, wenn della Valle***) und Comolli ****) die obigen

---

*) Abgedruckt bei Pungileone und in der Vorrede zu Vasari's Leben Rafael's in der Sieneser Ausgabe. S. 228.

**) Die Worte des Testamentes sind: Construi feci pulcherrimam libreriam a fundamentis in memoriam D. Pii avunculi nostri.

***) Er gab zu Siena von 1791 — 94 den Vasari in eilf Bänden heraus. 8.

****) Vita inedita di Rafaello da Urbino illustrata con note. Roma 1798. 4.

Worte des Testaments auf die gänzliche Vollendung der Bibliothek beziehen und in dasselbe Jahr setzen, in welchem das Testament abgefaßt war, denn wahrscheinlich erhielt Pinturicchio erst zur Zeit der Vollendung des Baues den Auftrag zur Ausführung der Gemälde *). Die Gegenstände der Darstellung waren ihm gegeben, aber die Anordnung derselben scheint seine Kräfte überstiegen zu haben, daher fand er für nöthig zur würdigen Lösung der Aufgabe sich des umfassenderen Talentes Rafael's zu bedienen, und lud denselben nach Siena ein. Hier nun fertigte der berühmte Urbinate Entwürfe und Cartons zu den Malereien der Libreria, aber es ist nicht mit Gewißheit zu bestimmen, ob letztere sämmtlich von Rafael ausgeführt vorhanden waren. Denn Vasari sagt im Leben des Pinturicchio: „Rafael machte die Entwürfe und Cartons für sämmtliche Darstellungen", dagegen im Leben Rafael's: „er habe für jenes Werk einige Zeichnungen und Cartons gemacht." Die Entwürfe scheinen zu allen von Rafael herzurühren, ob er aber die Zeichnungen auch zugleich in der Größe der Gemälde, oder die Cartons, deren Gebrauch damals noch nicht allgemein war, ausgeführt habe, scheint zweifelhaft zu seyn. Lanzi **) folgte der ersteren Angabe des Vasari, ohne die Gründe angeben zu können, scheint aber eben so wenig gewiß zu seyn, als Baron von Rumohr***), welcher glaubt, daß Rafael keine Zeichnungen in der Größe der Originale gemacht habe, indem, wie dieser Schriftsteller meint, seit drei Jahrhunderten kein eigentlicher Carton irgend einer der Darstellungen der Libreria ans Licht getreten sei, die Gemälde selbst in keinem Theile so streng durch Beobachtung oder ernstliche Ueberlegung ausgebildet erschienen, daß man genöthiget oder

*) Die Stelle, die sich im Testamente auf Pinturicchio bezieht lautet also: **Magistro Bernardino pictori, vocato il Pinturicchio locavimus depingendam historiam sanctae memoriae D. Pii in libreria nostra, cum pactis et conditionibus, ut in quadam cedula, manu nostra, et sua subscripta contineretur, et voluimus, quodsi nobis decedentibus non fuerit perfecta, heredes nostri curam perficiendi et satisfaciendi suscipiant.**

**) Geschichte der Malerei I. 356 deutsche Ausgabe.

***) Ital. Forsch. III. 43.

nur berechtiget wäre, anzunehmen, sie seien mit Hülfe oder nach der Vorschrift von Cartons in eigentlichem Sinne ausgeführt.

Rumohr ist hier im Irrthum, wenn er behauptet, daß nie ein Carton vorhanden war, denn Vasari sah selbst noch einen derselben, und ein anderer befindet sich noch gegenwärtig bei Ludovico Baldeschi zu Perugia. Er ist 54 Centimetri hoch und 38 breit und hat folgende von den Motten zerfressene kaum bemerkliche Worte: Questo est la quinta...no V di Rafael. Die Composition stellt die Vermählung des Kaisers Friedrich III. mit Eleonora, Infantin von Portugal, dar, begleitet von Aeneas Piccolomini. Das Gemälde ist dem Carton bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich. Pinturicchio mag sich daher bei der Ausführung einige Abänderungen erlaubt haben, woraus sich die Abweichungen der noch vorhandenen Zeichnungen mit den Gemälden erklären läßt. Der Carton desjenigen Bildes, welches sich dem Eingang gegenüber neben dem Fenster befindet, und in welchem Rafael zu Pferde vorgestellt seyn soll, wird in der Gallerie zu Florenz aufbewahrt. Indessen führte Rafael kaum alle Cartons eigenhändig aus, die Entwürfe aber dürfte er zu sämmtlichen Gemälden hinterlassen haben. Die ersteren sind wahrscheinlich gemeint, wenn Vasari behauptet, Rafael sei mit den Entwürfen für die Wandmalereien in der Libreria nicht zu Ende gekommen, sondern eilfertig nach Florenz gegangen, um die Cartons des Michel Angelo und Leonardo da Vinci zu sehen.

Einige behaupten, Rafael habe in der Libreria selbst Antheil an der Ausführung der Malereien genommen und darunter namentlich Bottari und Lanzi, die es beide wahrscheinlich finden, daß unser Künstler bis zum Jahre 1504 fortgefahren habe, an dem Werke zu arbeiten. Letzterer knüpft an diese Worte Lobsprüche auf das Ganze, als eines Werkes, welches dem Rafael in Ansehung seiner Jugend die größte Ehre bringe, hat aber keinen Grund, auf welchen seine Behauptung sich stützen könnte. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß sich Pinturicchio einiger Gehülfen bei seiner Arbeit bediente, namentlich des Sodoma und Pachiorotto, allein Rafael's Hand

läßt sich nirgends erkennen, und seine Theilnahme scheint nur deßwegen gesucht worden zu seyn, um dem Ganzen eine grössere Bedeutung zu geben. Vor allen schrieb man die Krönung Pius III. dem Rafael zu, allein auch hieran hat der Künstler so wenig Antheil, als an den übrigen Gemälden. Sie hat den Pinturicchio zum Urheber, wie aus den sinesischen Annalen des Sigmund Titius erhellet, die in Handschrift auf der Bibliothek zu Siena aufbewahrt werden. *) Somit läßt sich nirgends Rafael's Theilnahme an der Ausführung der Gemälde mit Grund darthun, und wir müssen daher seine Thätigkeit nur in der Composition suchen, die sicher den grösten Theil seiner Zeit in Anspruch nahm.

Die Dauer seines Aufenthaltes in Siena läßt sich eben so wenig mit Gewißheit bestimmen, als die Zeit der Abreise von Perugia oder Citta di Castello nach dieser Stadt. Nur so viel wissen wir, daß Florenz das Ziel war, nach welchem er trachtete, denn da stellte Leonardo da Vinci seinen berühmten Carton aus, den er im Wetteifer mit Michelagnuolo Buonarotti verfertigte. Es war nämlich damals die Zeit, in welcher die Medicäer Alles anwendeten, Florenz zu einer Wiege der Künste zu machen. Die Künstler fanden Gelegenheit ihre Talente in öffentlichen Monumenten zu zeigen und im rühmlichen Wetteifer den Sieg zu erstreben. Auf dieser Bahn der Ehre bewegten sich damals besonders Leonardo und Michel Angelo, und brachten Werke hervor, die Epoche in der Geschichte der Kunst machten und das Muster wurden, nach welchem sich fast alle großen Künstler bildeten, die bald nachher ihrem Vaterlande so viele Ehre machten. Man hatte nämlich beschlossen, den Versammlungs-Saal der Regierung

*) Die für unsere Behauptung sprechende Stelle im achten Bande der Historiae senen- Titii lautet wie folgt:

Senae subinde bibliothecam Pii III., dum esset cardinalis, intra ambitum sacrae aedis superne et inferne mox coronationem illius, cum pontifex crearetur, supra bibliothecae fores depinxit (Pinturicchio) et Pandulfi Petrucci rubeum canem.

Sämmtliche Gemälde der Libreria sind gestochen von R. Faucci und von Lasinio in der Raccolta delle più celebri pitture nella citá di Siena: Firenze 1825.

mit Gemälden zu schmücken, die einige in den pisanischen Feldzügen erfochtene Siege darstellen sollen, und beide Künstler erhielten dazu jeder besondern Auftrag. L. da Vinci wählte sich die Darstellung eines Gefechtes von Reitern, zu welchem der Stoff aus der Geschichte des Niccolo Piccinino, eines der Heerführer des Herzogs von Mailand, entlehnt war. Michel Angelo ging einen andern Weg; ihm war es nur um Darstelstellung menschlicher Gestalten zu thun, denn er wollte die Kraft seines Genius nicht an der Schilderung der thierischen Schöpfungen verschwenden. Er wählte den Augenblick, in welchem ein Haufen florentinischer Soldaten, die eben im Arno badeten, unverhofft zum Kampfe gerufen wird. Buonarotti hatte hier Gelegenheit, den Reichthum seiner anatomischen Kenntnisse zu zeigen, und die menschliche Gestalt in den verschiedensten Situationen darzustellen, aber auch Leonardo schuf ein Meisterwerk, das aber leider, so wie das des ersteren, blos im Carton blieb, denn die Ausführung der Gemälde kam nicht zu Stande. Ja selbst die Cartons gingen zu Grunde. Die einzige Copie des Entwurfes des Michel Angelo soll in der Gemäldesammlung des verstorbenen Lord Leicester seyn, deren jetziger Besitzer Herr Cocke zu Norfolk ist. Es ist ein kleines Oelgemälde in Helldunkel von Bastiano di San Gallo verfertiget, dem man wegen seiner gelehrten und wortreichen Erklärung dieses Meisterwerkes den Beinamen Aristoteles gegeben hat. *)

Von diesen beiden berühmten Cartons erscholl der Ruf weithin, und daher ist es glaublich, daß der lernbegierige Jüngling nichts dringender fand, als Siena zu verlassen, um seinen Blick an diesen hohen Gebilden der Kunst zu weiden. Er konnte jetzt jedoch nur den einen gesehen haben und nicht

*) Der Entwurf von Leonardo ist von Edelink in der Jugend nach einer sehr unvollkommenen Zeichnung gestochen worden; nach einem bessern Muster ist jedoch der Stich in der Etruria pittrice. Einen Theil des Cartons von Mich. Angelo hat Marc-Anton in Kupfer gebracht. Der Abdruck des Augustin von Venedig ist unter dem Namen: Les grimpeurs bekannt.

beide, wie Vasari behauptet, denn der Carton des Michel Angelo wurde erst später vollendet. Statt dessen sah er aber noch ein zweites herrliches Werk von Leonardo's Kunst, den Carton der heiligen Anna, der jetzt in der herzoglich-leuchtenbergischen Kunstsammlung zu München aufbewahrt wird. Neben diesen berühmten Cartons mag auch Perugino's wundervolle Grablegung *) die Neugier Rafael's gereizt haben, da er dieselbe, obwohl schon 1495 gemalt, noch nicht gesehen hatte. Rafael stand überhaupt mit Perugino seit seiner Abreise nach Citta di Castello in fast keiner Berührung mehr, und es ist nicht ausgemacht, ob er demselben in Citta della Pieve hülfreiche Hand geleistet habe. Perugino malte nämlich hier 1504 im Oratorio von St. Maria de Bianchi die Anbetung der Könige al fresco, ein Gemälde, das della Valle ganz von Rafael verfertiget hält, allein dem Urtheile dieses anmaßenden Mannes ist im Allgemeinen wenig zu trauen. Kenner versichern auch, daß hier nichts weniger als Rafael's Hand zu erkennen sei.

Rafael in Florenz.

Wir berühren jetzt einen Zeitpunkt in Rafael's Leben, mit welchem jene künstlerische Umwandlung beginnt, die ihn in wenig Jahren in den Stand setzte, das Höchste zu leisten, was die Kunst vermag. Bis hieher hing er noch seiner Schule mit Liebe an, wenn auch immer mit vorwaltendem höheren Streben, aber jetzt konnte seinem umfassenden Genie die Schule nicht mehr genügen. Seinen emporstrebenden Geist drängte es, sich seiner Kraft bewußt, selbst zu sehen, was kunstverwandte Geister vor und gleichzeitig mit ihm geleistet. Nach Toskana zog es ihn hinüber, nach jenem Boden, wo in vielverzweigten Aesten, die Kunst am kräftigsten Urstamme immer neue Blüthen trieb. Nach Florenz zuerst. Dieser erste Aus-

*) Diese Grablegung galt unmittelbar nach der Vollendung für Perugino's bestes Werk. Sie wurde aus St. Chiara in die florentinische Kunstschule gebracht.

flug fällt zu Ende des Jahres 1504 oder zu Anfang des folgenden, kurz an der Gränze beider Jahre muß es gewesen seyn, länger dürfte sich Rafael nicht in Siena aufgehalten haben. Auch Freiherr von Rumohr stimmt mit dieser Zeitangabe überein und glaubt hierin einen entscheidenden Grund zu finden, daß sich in dem Sposalizio mit dem Jahre 1504 noch keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Vorbildern zeige, während in dem Wandgemälde in St. Severo zu Perugia, mit dem Jahre 1505 bezeichnet, die Einwirkung fremder, der Schule von Perugia, Fuligno, von andern Städten der Ostseite Italiens, durchaus nicht angehörender Vorbilder ganz unverkennbar ist. Ueberdieß erhellet auch aus einem Empfehlungsschreiben der Herzogin Johanna Feltria von Urbino vom 10. Oktober 1504, daß Rafael im Spätjahr 1504 nach Florenz kam. Die Herzogin, die unsern Künstler schon von Jugend auf begünstigt hatte, empfiehlt ihn in diesem Briefe *) dem Gonfaloniere von Florenz, dem Pietro Soderini. Der Brief hat in allen Formen das Ansehen der Aechtheit, auch ist kein Grund vorhanden, vermöge welchen man auf eine Erdichtung schließen könnte. Nur Fiorillo **) bezweifelt diese Empfehlung der Herzogin, indem er glaubt, Rafael habe als ein und zwanzigjähriger Jüngling, der schon eine große Menge Gemälde gefertiget und drei Jahre darauf von Pabst Julius II. nach Rom berufen wurde, derselben nicht bedurft. Es ist allerdings ausgemacht, daß Rafael schon damals auf einer hohen Stufe der Kunst stand, und sich bereits die allgemeine Achtung als Künstler erworben hatte, aber noch dürfte sein Ruf kaum so weit gedrungen seyn, daß er in Florenz, einer ihm ganz fremden Stadt, bei den geringen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, einer sorgenfreien Zukunft entgegen sehen konnte. Dem bescheidenen Jüngling mußte daher ein Empfehlungsschreiben von hoher Hand erwünscht seyn.

Es ist sicher anzunehmen, daß Rafael bei seiner Ankunft

*) Abgedruckt in den Lettere sulla pittura I. let. I. und bei Rehberg I. 38.

**) Geschichte der zeichnenden Künste I. 86.

in Florenz vor allem in der Betrachtung des Großen und Herrlichen versunken war, das sich wie eine neue Welt seinem Blicke darbot; aber nur war ihm bei seinem ersten Aufenthalt in dieser Stadt die Zeit zu karg zugemessen, um Alles geistig in sich aufzunehmen und zum glänzenden Resultate zu gelangen. Doch hafteten schon die Eindrücke lebhaft in seiner Seele, welche die Werke jener großen Geister auf sie machen mußten, die ihm in Florenz begegneten, und daher drängte es ihn, in eigenen Productionen darzustellen, was er durch sein neues Studium gewonnen. Als den Uebergang zu der neuen Weise bezeichnet Vasari zwei Bilder, die er für Taddeo Taddei malte, seinem Gönner, der den wenig bekannten Jüngling in sein Haus aufnahm und ihm mit zärtlicher Freundschaft zugethan war. Die Gegenstände der Bilder kennen wir nicht, denn Vasari fügt nur bei, ohne den Inhalt derselben zu bezeichnen, daß sie schon die bessere, durch das Studium der Florentiner erworbene Manier verrathen, dabei aber noch immer an Perugino's Schule erinnern. *)

Das eine dieser Bilder, das schon zu Baldinucci's Zeit nicht mehr im Hause Taddei war, ist vermuthlich die Madonna Tempi oder die heilige Familie mit der Fächerpalme, das andere glauben einige in der heiligen Jungfrau im Grünen zu erkennen, und somit wären beide Andachtsbilder, schlichte Madonnen, deren Vasari oft nur obenhin erwähnt. Das letztere Bild ist zuverlässig aus dem Pallaste Taddei, aber nicht in Rafael's erster Zeit in Florenz gemalt, denn es trägt die Jahrzahl 1506, die beiden ersteren aber gehören dieser Epoche an. Die ersterwähnte Madonna kam vor einigen Jahren aus

*) Die Stelle Vasari's ist folgende: Rafaello.... gli (a Taddeo Taddei) fece due quadri, che tengono della maniera prima di Pietro, e dell' altera, che poi studiando apprese molto migliore, come si dirà. Frhr. v. Rumohr (III. S. 59 der ital. Forsch.) dürfte im Irrthum seyn, wenn er diese Stelle folgendermassen übersetzt: „Rafael habe dem Taddeo zwei Bilder gemalt, das eine in der Weise, welche er beim Perugino angenommen, das andere in der späteren durch fortgesetztes Studium erworben an.“

dem Pallazzo Tempi zu Florenz in den Besitz Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern, und ist ein Bild von unvergleichlicher Innigkeit, das durch die Anmuth und die jungfräuliche Zartheit, mit welcher die Heilige das göttliche Kind an sich drückt, bezaubert. Es ist in diesem Bilde das Streben unverkennbar, der florentinischen Gründlichkeit sich anzupassen und das Schwierigere durch Beobachtung und strenges Studium zu überwinden. Allein der Künstler erreichte hier noch nicht ganz seinen Zweck, denn die Verkürzung der Hand, auf welcher das Kind ruht, ist mißlungen. Uebrigens ist die Lage nicht bequem und schwer darzustellen. *)

In dem unter dem Namen der heiligen Familie mit der Fächerpalme bekanntem Bilde sitzt Maria, im Profil gesehen, rechts in einer Landschaft und hält das auf ihrem Schooße sitzende Christkind mit einem Ende ihres Schleiers umwunden, während der zur Linken knieende Joseph ihr Blumen reicht. In der mit Bergen eingeschlossenen Landschaft steht eine Fächerpalme. Die Madonna und das Kind sind von hoher Schönheit und sicher von Rafael's Hand, weniger der heilige Joseph, der nach Passavant's Versicherung **) eben so schlecht gezeichnet als gemalt, oder vielleicht auch von einer fremden Hand übermalt ist. Ausserdem ist das Bild nicht nur sehr fleckig, sondern auch etwas verwaschen. Aus der Sammlung Tamboneau kam es in die des Herzogs von Orleans und aus dieser 1799 gegen 3000 Pf. St. in die Gallerie des Herzogs von Bridgewater, die auch Stafford-Gallerie genannt wird. Das Bild soll in einer Erbschaft von zwei alten Jungfern, die sich nicht verständigen konnten, zerschnitten worden seyn, damit jede eine Hälfte hätte erhalten können. In diesem Zustande wurde es nachmals in eine Hand verkauft und dann wieder zusammengefügt. Da das Gemälde von Holz auf Leinwand übertragen ist, so kann man jetzt keine Spur mehr davon entdecken. Es ist rund und hat drei Schuh vier Zoll

*) Gestochen von A. Morghen, Th. Kisling und besser v. S. Jesi.

**) Kunstreise durch England und Belgien S. 54.

im Durchmesser. Thomas Lawrence besaß einen sehr schönen Entwurf mit der Feder zu dieser Composition. *)

Für einen andern Gönner, den Lorenzo Nasi, verfertigte Rafael nach Vasari's Angabe in der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Florenz die berühmte Madonna del Cardellino, jetzt in der Tribune der florentinischen Gallerie. Das Bild hat den Namen von dem Hänfling, welchen Johannes seinem göttlichen Spielfreunde darbietet. Die jungfräuliche Mutter sitzt und schaut mit inniger Liebe auf das Spiel der Kinder; ihre Seele ist ein reiner Spiegel, nie vom Hauche der Leidenschaft getrübt, Gottes Friede wohnt in ihr und ist über ihr ganzes Wesen ausgegossen. Die beiden Kinder sind harmlose unschuldige Geschöpfe, fromm und gut, aber man sieht in ihren Formen immer noch die befangene Art der peruginischen Schule, welche auch in dem sanften gelblichen Tone des Colorits wieder erkannt wird.

Dieses Bild zeigt schon große Vorzüge: die Behandlung ist frei, das Ganze männlich gedacht, die Anordnung zierlich, die Kunst überhaupt verbessert und an zartem Gefühl nichts verloren. Vasari irrt sich daher ohne Zweifel, wenn er dafür hält, daß solches zur Zeit des ersten Aufenthaltes in Florenz von Rafael gemalt sei, wodurch das peruginische Bild aus dem Hause Colonna, das sich jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet, zu einer spätern Arbeit gemacht wurde, was nach der verbesserten Methode zu schließen, sicher bei dem florentinischen Bilde der Fall ist. Dieses Gemälde wurde 1548 durch den Einsturz des Hauses des Lorenzo Nasi unter dem Schutte begraben und zertrümmert. Man suchte jedoch wieder nach den Stücken und fügte sie so gut als möglich wieder zusammen. **)

Wenn die Madonna del Cardellino, wie wahrscheinlich, in spätere Zeit zu setzen ist, so bleibt uns nur ein Bild übrig,

*) Gestochen von Aeg. Rousseles und J. Raymond für Crozat. Beide Stiche sind von der Gegenseite.

**) Bekannt ist dieses Bild durch den Stich von R. Morghen und durch die Copie nach diesem von Pavoni. Krüger stach es 1830.

das Rafael in der Zeit seines ersten Aufenthalts in Florenz malte, denn auch die heilige Jungfrau im Grünen, die dem Hause Taddei angehörte, konnte erst während seiner zweiten Anwesenheit in dieser Stadt entstanden seyn. Zahlreiche Werke dürfte in dieser Zeit der Künstler zwar nicht hinterlassen haben, aber sicher blieb es nicht bei dem einen, das wir nach Vasari's Angabe bei Taddeo Taddei suchen müssen. Es hat große Wahrscheinlichkeit für sich, daß er diesem seinem Freunde und Gönner, dem er aus Dankbarkeit verpflichtet war, in dessen Hause er wohnte, mehrere Proben seiner Kunst gab. Es fanden sich wirklich auch andere Bilder im Hause dieses Kunstfreundes, die dem Rafael und vielleicht dieser Epoche angehören. So trat vor einigen Jahren in Florenz ein allerliebstes Bildchen einer Madonna mit dem Kinde im Kunsthandel auf, das einst dem Taddeo gehörte, aber durch weibliche Erben in andere Familien gelangt seyn soll. Nach Longhena ist ebenfalls das ohngefähr einen Fuß und drei Terzinen große Bild der Anbetung der Könige, die sich in England befindet, aus demselben Hause. Man bestreitet zwar die Originalität dieses Bildes und hält es für eine Copie nach der Tapete, allein es findet sich eine Zeichnung von Rafael, die dieselbe Darstellung enthält, und die dem Künstler auch bei der Tapete vorgeschwebt haben könnte.

Vielleicht entstand in dieser Zeit ebenfalls das liebliche Bild der drei Grazien, das nur vier Zoll ins Gevierte hat, und ehemals in der Gallerie Borghese aufbewahrt wurde. Jetzt besitzt es Graf Dudley in London. Diese Gruppe ist ganz nach der antiken Darstellungsweise. Die mittlere Figur ist von hinten, die beiden andern von vorn zu sehen, und alle drei fassen einander auf der Achsel mit der einen Hand, während jede mit der andern eine goldene Kugel hält. Ihre Haare sind mit rothen Korallenschnüren geschmückt und die zur Rechten hat auch ein solches Halsband. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft. Rafael mag zur Darstellung dieses Gegenstandes durch eine antike Gruppe angeregt worden seyn, vielleicht schwebte ihm die in der Libreria des Domes zu Siena

vor, aber das Bild kann er in dieser Stadt nicht um 1500 gemalt haben, wie Passavant vermuthet. *)

Aus des Meisters zweiter Manier, da er seinen Styl durch das Studium der Werke Leonardo's gereiniget hatte, ist vielleicht auch der heilige Sebastian an einen Baum gebunden und von Pfeilen getroffen, die zwei Krieger auf ihn senden. Dieses kleine auf Holz gemalte Bild befand sich 1807 in Turin, gegenwärtig aber ist es zu Paris im Cabinette des Ingenieur Migneron. **)

Rafael's Besuch in Urbino.

Dürfen wir Vasari's Angabe Glauben schenken, so war die Unterbrechung des ersten Aufenthaltes in Florenz für Rafael's kindliches Gemüth ein schmerzlicher Schlag, denn der Tod der geliebten Eltern soll es gewesen seyn, was ihn nach Urbino rief. Vasari's Erzählung ist hier allerdings schlicht genug, um wahr seyn zu können, allein Pungileoni's Angabe, nach welcher Giovanni Santi 1494 und Rafael's Mutter schon drei Jahre früher gestorben war, hat die Sache so zweifelhaft gemacht, daß es gegenwärtig nicht gerathen scheint, sich für einen der bezeichneten Schriftsteller ausschließend zu erklären. So viel ist gewiß, daß Rafael sich in dieser Zeit in Urbino aufhielt. Vielleicht war die Sehnsucht nach der Heimath, die ihn wieder dahin führte, da die Vaterstadt, befreit von dem Usurpator Valentino, jetzt unter dem Herzog Guidobaldo glücklichere Tage genoß. Vielleicht war es dieser selbst, der ihn an seinen Hof rief, denn er malte ja dort sein Bildniß, das der Elisabeth Feltria Gonzaga und zwei kleine Madonnen für den Herzog. Die eine dieser Madonnen halten einige für die

*) Kunstreise durch England rc. S. 104.
J. K. Sherwin hat das Bild in punktirter Manier schlecht gestochen, als es noch in der Gallerie Borghese war. In England erschien es nie in Kupfer.

**) Es wurde nie gestochen. Im sechsten Bande von Reveils Musée de peinture etc. ist das Bild im Umrisse gegeben.

oben erwähnte, die mit dem Stieglitz im Museum zu Berlin und die andere ist vielleicht diejenige, die aus der Gallerie Orleans nach England kam, und in neuester Zeit bei Neuwenhuys in London im Kunsthandel aufgetreten ist. Dieses Bild, welches Maria im Profil zeigt mit dem dem Beschauer entgegenblickenden Kinde, ist von reizender Klarheit in der Farbe und von unbeschreiblicher Grazie, sowohl die Mutter als der vor ihr stehende göttliche Sohn. *) In Urbino malte Rafael auch einen Christus am Oelberg, der wie eine Miniatur vollendet war, aber gegenwärtig verschollen ist, und ein Bild des heiligen Georg, von dem es mehrere Wiederholungen gibt, die aber nicht von Rafael herrühren. Ueber die wirklich vorhandenen ächten Gemälde hat kein Geschichtschreiber genaue Nachricht ertheilt. Auch Quatremere **) wußte nicht Auskunft zu geben. Verfolgt man die Nachrichten sorgfältig, so bleiben nur zwei Gemälde, welche Rafael selbst malte. Das eine zeigt den heiligen Georg auf einem weißen Pferde; behelmt mit einem Säbel in der Hand. Die zerbrochenen Stücke der Lanze liegen am Boden; ein Theil steckt in der Brust des Drachen. Noch einmal erhebt sich das Unthier und Georg will ihm mit dem Schwerte den Tod geben. In der Ferne steht die Prinzessin Cleodelinde, eine gekrönte Jungfrau, welche nach einigen auf die Capidocierin hindeutet, welche der heilige Georg dem Heidenthume entriß. Dieses kleine Bild befindet sich seit alter Zeit im königlichen Museum zu Paris. ***)

Das zweite, in der Composition verschiedene Bild, malte Rafael für den König von England, Heinrich VIII., nicht aber, wie Lomazzo ****) erzählt, auf die Rückseite eines Brettspiels; dieses geschah nämlich bei dem kleinen heiligen Michael, welcher sich ebenfalls in Paris befindet. Das Gemälde des heiligen Georg für Heinrich VIII. malte Rafael jedoch nicht in der früheren Zeit seines Lebens, sondern wahrscheinlich erst 1517;

*) Gestochen von Duflos, N. de Larmessin für Crozat, und in neuesten Tagen von Desnoyers.

**) Histoire de la vie et des ouvrages de Rafael. Paris 1824.

*** Gestochen von Larmessin, und bei Landon Nr. 353.

****) Trattato sulla pittura I. 48.

denn Felibien *) erzählt, daß dieses Bild zu derselben Zeit verfertiget wurde, als unser Künstler den heiligen Michael für Franz I. malte und dieser trägt die angegebene Jahrzahl.

Das für England bestimmte Gemälde kam nachher in die Sammlung Carls I., der es gegen das Buch mit Zeichnungen von Holbein von dem Lord Kammerherrn Grafen von Pembroke eintauschte. Nach Carls Enthauptung wurden die Gemälde zerstreut, und so gelangte der heilige Georg wieder in den Besitz des Grafen Pembroke, der ihn um 150 Pfund Sterl. bey der Auktion der Kunstschätze des Königs erstand. Später gelangte das Bild an den Marquis de Sourdis, an de Montarsis, an Crozat und endlich in die Eremitage nach St. Petersburg, wo es sich gegenwärtig befindet.

Eine Vorstellung des heiligen Georg befindet sich auch in der herzoglich-leuchtenbergischen Gallerie zu München und eine zu Dresden, die aber beide keinen Anspruch auf Originalität haben. Ersterer ist einen Schuh hoch und einen Schuh und neun Zoll vier Linien breit, und im Cataloge als aus der Schule Rafael's stammend, angegeben. Eines andern heiligen Georgs erwähnt Lomazzo, der ihn in der Kirche St. Victor zu Mailand sah.

In dem Gemälde zu Petersburg sprengt St. Georg auf einem weißen Pferde heran. Dem Ritter zur Linken bäumt sich das Unthier noch einmal mit gierigem Rachen empor, durchbohrt mit der Lanze. Eine freundliche Landschaft bildet den Hintergrund, wo in der Ferne zur Linken des Bildes eine weibliche in Roth gekleidete Gestalt auf die Knie niedergesunken, den Dank für ihre Rettung zum Himmel sendet. Der Ritter auf dem meisterhaft gezeichnetem Pferde ist ein Bild der Ruhe, männlicher Tapferkeit und glaubensvoller Sicherheit. Sein Kopf ist im Profil gesehen, die Brust deckt ein Harnisch, auf welchem, so wie auf dem weißen Pferde, die Lichtmassen vorzüglich gelungen sind, und auf dem Hosenband-Orden liest man die Worte; „Hony soi qui mal y pense.“ Auf dem Brustriemen des Pferdes steht mit goldenen Buchstaben: RA-

*) Entretiens etc. I. 224.

PHAEL *). Außer diesen Werken malte Rafael in Urbino noch das Portrait Bembo's und sein eigenes auf eine Mauer im Schlosse Albani. Dieses wurde ausgesägt, und für die Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in Florenz angekauft. **)

Die erwähnten Werke verfertigte Rafael wohl in Urbino, aber nicht alle zu der Zeit, als er das erstemal von Florenz dahin kam. Er besuchte noch zu wiederholten Malen diese Stadt und malte wahrscheinlich während der jedesmaligen Dauer seines Aufenthaltes das eine oder das andere jener trefflichen Werke. Man weiß zwar den Grund nicht anzugeben, der ihn bewogen haben könnte, vor seiner Abreise nach Rom die Vaterstadt noch so oft zu besuchen, denn die Nachrichten schweigen darüber, aber eine Muthmassung findet Raum, die bei der bekannten Liebe Rafael's für alle Zweige der Kunst große Wahrscheinlichkeit gewinnt. Herzog Guidobaldo, der ebenfalls die Kunst liebte und für die Industrie seines Landes sehr besorgt war, stiftete eine Majolica-Fabrik, in welcher viele Gefäße höchst geistreich im Charakter der Schule Rafael's mit blauer Farbe bemalt wurden. Der Herzog bedurfte bei der Einrichtung der Manufaktur eines Mannes, der im Stande war, das Ganze mit Einsicht zu ordnen, und das bei der Arbeit zu beschäftigende Personal zu wählen; auf wen aber konnte eher seine Wahl fallen, als auf Rafael, den Guidobaldo bereits als trefflichen Künstler kannte? Schon oben stellten wir die Meinung auf, daß der Herzog den Künstler an seinen Hof berufen haben dürfte, und leicht ist es daher möglich, daß ihm die anfängliche Leitung der Fabrik anvertraut wurde, und daß Rafael zu diesem Zwecke selbst einige Individuen ausgebildet habe, denn die Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag durchaus im Sinne unsers Künstlers. In dieser Fabrik wurde auf Befehl des Herzogs nach Kupferstichen nach guten Meistern und namentlich nach Zeichnungen

*) Gestochen von L. Gaultier. L. Vorstermann 1657, und Nikolaus Larmessin für Crozat Nro. 31.

**) Gestochen von Preißler für das Mus. florent. I. 49.

Rafael's gearbeitet, deren Guidobaldo selbst eine große Anzahl besaß.

Man fuhr auch immer fort, Skizzen von diesem Künstler oder Zeichnungen nach demselben zum Gebrauche der Fabrik zu sammeln und darnach zu malen, weßwegen diese irdenen Gefässe oder Töpferwaaren Rafael's Schüsseln genannt wurden. Ja man ging noch weiter, erklärte diese für von Rafael eigenhändig gemalte Werke und ließ sich von den Liebhabern dergleichen Töpferwaaren um theures Geld bezahlen; allein man ist von diesem Irrthume zurückgekommen und somit hat die ganze Klasse längst diejenige Wichtigkeit verloren, die ihr früher zu voreilig beigelegt wurde. Es sind auch manche Mährchen entstanden, die man von Rafael's Vater und ihm selbst erzählt. Ersteren machte man zu einen Töpfer und letzterer sollte im Hause seines Liebchens, der Tochter eines Verfertigers von Vasen und Tischgeräthen, sich in den Schäferstunden hergegeben haben, Majolica-Gefässe zu malen. Der Urheber dieser Sage ist Malvasia, der in seiner Felsina pittrice unsern Künstler den Bechermaler von Urbino (il Boccalajo d'Urbino) nennt, wie er denn überhaupt in seinem Neide gegen Rafael bis zur Ungebührlichkeit ging. *) Es ist unbekannt, wie er zu jener Aeußerung kam, daß sie aber nicht begründet war, scheint der Umstand zu beweisen, daß er selbst in der Folge nichts mehr davon wissen wollte, und die Schuld dem Setzer beimaß. Es erschienen mehrere Schriften sowohl für als gegen Malvasia **), in welchem Rafael als Urheber

---

*) Malvasia ging in seinem unlauteren Eifer, den Correggio über Rafael zu erheben, so weit, daß er in Schimpfworte gegen letzteren ausbrach, die man zuletzt doch für unanständig hielt, und deshalb mehrere Seiten der Felsina umdruckte. Daher gehört ein Exemplar dieses Buches, in welcher diese Schimpfworte enthalten sind, zu den großen Biblithekseltenheiten.

**) Osservazione supra il libro della Felsina pittrice, da V. Vittoria, Roma 1705. 8. Lettere famigliare in difesa del Conte Malvasia per P. Zanetti. Bologna 1705. 8. Lettere pittoriche III. 370. In neuester Zeit hat Longhena in einer langen Abhandlung dargethan, daß Rafael nie auf Majolica malte. Storia della vita etc. di Raffaello. p. 288 ff.

jener Vorstellungen angegeben und verworfen wird, gegenwärtig aber glaubt niemand mehr, daß Rafael auf Majolica gemalt habe. Ob jedoch die Idee von einer Liebschaft Rafael's mit der Töpferstochter ganz grundlos sei, dürfte dahin gestellt seyn, denn auffallend bleibt ein gemalter Teller aus der Fabrik von Urbino, auf welchem, wie von Rumohr versichert, *) ein blonder, dem Bilde Rafael's in der Darstellung der Canonisation der heiligen Catharina von Siena ähnlicher Jüngling, von schöner, jugendlich rafaelischer Zeichnung, auf einer Bank ein neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält; gegen über eine andere Figur, auf einer ähnlich verzierten schräg vorgezogenen Bank, beschäftiget einen Teller zu bemalen u. s. w. Außer der Aehnlichkeit mit Rafael's Zügen stimmt auch die Kleidung mit der überein, welcher sich der Künstler vor seinem Aufenthalte in Rom bediente, und so dürfte es denn neben der Theilnahme an der Industrie seiner Vaterstadt auch die Liebe gewesen seyn, die ihn nach Urbino zog. Vielleicht ist in dieser Stadt auch die Heimath jenes Mädchens zu suchen, die später in Rom unter dem Namen der Fornarina erscheint, deren Herkunft niemand kennt.

Rafael in Perugia.

Wir verließen unsern Künstler in Urbino und begleiten ihn jetzt nach dieser Abschweifung nach Perugia, wohin er im Laufe des Jahres 1505 kam. Sein Aufenthalt in dieser Stadt muß nicht von kurzer Dauer gewesen seyn, denn wir finden ihn mit bedeutenden Werken beschäftiget. In diese Zeit, oder vielleicht noch etwas früher, gehört das Altarbild, welches Rafael nach Angabe des Vasari für die Nonnen des perugischen Klosters S. Antonio di Padua verfertigte, worin auf ausdrückliches Verlangen der züchtigen Schwestern, die keine Blösse sehen wollten, das Christuskind in ein weißes, rothgesticktes Hemdchen gekleidet ist. Das Gemälde zeigt in der obern Abtheilung den ewigen Vater mit zwei Engeln in hal-

*) Ital. Forsch. III. 115.

der Figur und auf dem untern und größern Theile die Madonna mit dem Kinde, den kleinen Johannes, der sich mit seinem göttlichen Freunde zu schaffen macht, die heilige Catharina und Cäcilia mit St. Peter und Paul in tief glühenden rothen und gelben Gewändern. Obgleich Rafael jetzt schon Leonardo's Meisterwerk und andere florentinische Vorbilder gesehen hatte, so scheinen doch die Fortschritte seiner Kunst, welche dieses Bild zeigt, mehr auf dem Wege der Natur als durch Beobachtung und Nachahmung erlangt. Es ist nichts Großes, nichts Gewaltiges, weder im Style noch in den Formen dieses Werkes, die Falten sind nicht zum Besten gewählt und in dem Wissenschaftlichen der Zeichnung möchte dasselbe ohngefähr neben die Arbeiten seines Meisters, des Perugino, gesetzt werden. Gott Vater hat keine Majestät, sondern ist nur ein ernster alter Mann, nicht größer oder würdiger als die beiden Apostel; es fehlt durchaus an der Unterordnung der Theile des Werkes, doch scheint der Künstler an jeder Figur sein Möglichstes gethan zu haben. Hingegen ist alles, was Empfindung und Gemüth hervorbringen können, vortrefflich und sogar wundersam; die beiden Kinder voll Naivetät und Unschuld, die Weiber mit himmlischer Anmuth geschmückt. Es sind schöne Erinnerungen, beglückende Träume aus dem goldenen Zeitalter. *)

Dieses kraftvolle, etwas dunkle Gemälde, war seit längerer Zeit an das Haus Colonna verkauft, aber dort wahrscheinlich, da Bottari nicht anzugeben wußte, wohin es gerathen sei, nicht aufgestellt worden. Zu Anfang unsers Jahrhunderts gelangte es aus diesem Hause in die königl. Sammlung zu Neapel. **)

An der Predella dieses großen Altargemäldes war Christus am Oelberge, der kreuztragende Heiland und der heilige Leichnam im Schooße der Mutter vorgestellt. Diese drei kleinen Bilder kaufte ehemals die Königin Christina von den Nonnen, und später kamen sie in die Gallerie des Herzogs von

*) Göthes Propyläen I. 105.

**) Gestochen von Duflos.

Orleans, die 1798 im Dezember zu London öffentlich verkauft wurde.

Die Kreuztragung erstand Herr Hibbert um 150 Pfund Sterling, die beiden andern Bilder aber blieben unverkauft. Die Pieta brachte später Mr. Bonnemaison an sich und nahm sie mit nach Paris, wo Herr Graf von Rechberg selbe erwarb, um sie seiner Gallerie in München einzuverleiben. *) Diese Vorstellung besitzt jetzt Mrs. Whyte in Baron-Hill. Die Kreuztragung befindet sich gegenwärtig bei John Miles in Leight-Court, und Christus am Oelberg kam an Lord Eldin in Edinburg. **) Zwei andere kleine Figuren, jede von acht Zoll Höhe, St. Franciscus und St. Antonius, machten ebenfalls Theile der Predella aus, sie sind aber nicht von Rafael, sondern von Perugino gemalt, wie man behauptet. Passavant ***) erkennt sie nicht als Werke dieses Meisters; ihm scheinen sie einem seiner Schüler anzugehören. Sie waren ebenfalls in der Gallerie Orleans und sind gegenwärtig in Dulwich-College.

Dürfen wir dem Pungileone Glauben beimessen, so unternahm Rafael in dieser Zeit auch das Gemälde der Krönung Mariä für das Convent von Monteluci bei Perugia. Dieser Schriftsteller theilt aus einem Manuskripte der öffentlichen Bibliothek zu Perugia ****) eine Notiz vom 19. Dezember 1505 mit, woraus sich ergibt, daß man damals in dem zwei und zwanzigjährigen Jünglinge den tüchtigsten Meister für dieses Bild zu wählen glaubte, und ihm deßhalb 30 Dukaten

*) Ueber diese treffliche Pieta hat Domherr Speth im Kunstblatt 1821 Nro. 7. mit tiefer Einsicht geschrieben. Eckemann Alesson hat sie lithographirt.

**) Die Kreuztragung und Christus am Oelberg haben Flipart und Larmessin gestochen, und Landon beide im Umrisse gegeben; die Pieta überging er.

***) Kunstreise durch England und Belgien. S. 29.

****) Das Manuskript, dessen Pungileone im Elogio di Raffaello fasc. II. 192 erwähnt, führt den Titel: Iste est liber reformationis, vel memoralis est flentis monasterii S. M. Montis Lucis etc.

auf die Hand gab. Uebrigens machte Rafael in Perugia zu diesem Werke vielleicht nur den ersten Entwurf, denn nach einer handschriftlichen Notiz vom 21. Juni 1516, die ebenfalls Pungileone beibringt, ersieht man, daß das Bild damals noch nicht über die erste Zeichnung hinaus vollendet war; Rafael brachte das Gemälde auch nie zu Stande, denn nach den Centurie Mss. des Timoteo Bottonio, Dominikaners zu Perugia, soll die Krönung der heiligen Jungfrau erst im Jahre 1525 von seinen Schülern Francesco Penni und Giulio Romano vollendet worden seyn. Daselbst wird die Altarstaffel dem Marco Berto beigemessen, einem Peruginer, der auch Bertus Joannis Marci genannt wird. Andere Nachrichten zufolge soll Giulio die untere und Francesco die obere Scene gemalt haben; dagegen aber schreiben einige diese letztere dem Pierin del Vaga und die obere dem Rafael selbst zu. Andere wollen an dem untern Theil des Gemäldes lieber Penni's Hand erkennen. Nachdem das Bild vollendet war, wurde es in Monteluci aufgestellt, wo es fast drei Jahrhunderte unberührt blieb, bis es 1797 nach Paris wandern mußte. Nach dem Sturze Napoleons kam es wieder nach Italien zurück, aber nicht mehr an die alte Stelle, sondern es wurde im Vatikan aufgestellt. *)

Ein anderes Gemälde, welches Rafael für die Erben des Filippo di Simone Ansidei verfertigte, der zur Errichtung einer Kapelle eine bedeutende Summe hinterlassen hatte, befand sich ehemals in der Kirche der Serviten zu Perugia; jetzt in England. Der Gegenstand des Bildes ist folgender: Maria auf dem Throne, zu dem drei Stufen führen, hält mit ihrer rechten Hand das Christkind auf dem Schooße und mit ihrer Linken ein kleines Buch, in welches das Kind, gar lieblich sich darauf hinneigend, blickt. Links steht im Mannesalter Johannes der Täufer, der nach Christus zeiget, mit außerordentlich schön in der Begeisterung empor gerichtetem Blick. Zur Rechten steht Nikolaus von Bori in bischöfli-

*) Gestochen ist das Gemälde von Giac. Bossi nach Capelli's Zeichnung.

chem Ornate, ein aufgeschlagenes Buch mit der Linken haltend, in das er nachdenkend hineinblickt. Am Rande des blauen Mantels der heiligen Jungfrau, wo er sich um den Aermel schlägt, ist die Jahrzahl 1505. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, die von einem hellgrauen, verzierten Bogen eingeschlossen ist, in welchem „Salve mater Christi" steht. Das Gemälde hat noch viel von der Manier des Perugino, obgleich der Einfluß der Florentiner Schule schon sehr deutlich in der schönen gründlichen Zeichnung sichtbar ist. Die Figuren sind etwa zwei Drittel Lebensgröße und das Ganze trefflich erhalten, bis auf den einen Fuß des Johannes, der etwas verwaschen ist. *)

An der Stelle des Originalbildes befindet sich gegenwärtig eine Copie von Nikolaus Monti, denn 1764 erkaufte das erstere Gavin Hamilton für Lord Spencer. Dieser schenkte es später dem Herzog von Marlboroguh, der selbes jetzt in seinem Schlosse Blenheim aufbewahrt. Lord Spencer besaß auch eines der Bilder an der Predella, auf welchem man die Predigt Johannes des Täufers dargestellt sieht. Die beiden Seitenbildchen wurden beim Abnehmen des Altares so sehr beschädiget, daß sie der Lord nicht mitnahm. Auch das Mittelbild ist stellenweise verletzt, und sehr verwaschen. Dieses kam aus der Sammlung des ersten Besitzers in die des Marquis von Landsdown, der es auf seinem Landsitze zu Bowood aufbewahrt. **)

Das letzte Werk, welches Rafael in dieser Zeit in Perugia ausführte, ist das Wandgemälde der Dreieinigkeit mit einer Glorie von Engeln in S. Severo. Auch hier ist die Einwirkung fremder Vorbilder unverkennbar; es zeigt sich schon mehr auf sichere Kenntniß beruhender Schwung in der Zeichnung und in den Gewändern jenes Massige, welches Masaccio unter den Neueren zuerst versucht. Zur Linken des Bildes liest man: Rafael de Urbino domino Octaviano Stefano Volaterrano priore sanctam trinitatem, angelos astantes

---

*) Dieses köstliche Bild ist nicht gestochen.

**) Gestochen von Capellan in der Größe des Originals.

sanctosque pinxit A. D. M D V. und gegen über: Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore domini Silvestri Stephani Volaterrani a dextris et sinistris dive . . . sanctos sanctasque pinxit A. D. M D XXI.

Dieses Gemälde hinterließ Rafael unvollendet, und es wurde erst, wie aus der Inschrift zu ersehen, 1521 von Pietro Perugino vollendet. Der Künstler konnte jetzt der Sehnsucht nicht mehr länger widerstehen, Florenz wieder zu sehen, und eilte daher bei günstiger Gelegenheit — denn wahrscheinlich war es diese, die ihn mehr anzog als selbst die Vollendung der Arbeit — zum zweiten Male nach dieser Stadt.

Rafael's zweiter Aufenthalt in Florenz.

Hier war es nun, wo sein unaufhörlich nach Vervollkommnung ringender Geist volle Befriedigung fand. Doch nicht mehr in der Förmlichkeit einer neuen Schule oder Akademie, sondern in der freien geistigen Anschauung der Werke fremder Meister und im Genusse der Seelenverwandtschaft mit ihnen. Mit Giotto, Angelico da Fiesole, den beiden Gaddi und andern mag er sich wohl bei eigener besseren Form und freieren Umrissen im Besitze gleicher Zartheit der Empfindung und Tiefe des Ausdruckes gefühlt haben; aber in den Werken Ghirlandajo's und vor allem in denen des Masaccio fand er, wonach er am meisten strebte, einen größeren Styl durchaus in den Formen, Gewändern und Umrissen. Es ist bekannt, mit welcher Liebe und Bewunderung Rafael vor den Werken dieser Meister, und vorzüglich des Masaccio *), in Florenz gestanden, wie sein Geist sich daran genährt und erkräftiget, wie sein Auge für Verhältniß, Correktheit, für das Strenge, Edlere und Gefälligere der Formen und Conturen sich geschärft hat. Welchen Vorzug er hierin dem letzteren gegeben, bewei-

*) Mit Masaccio beginnt die zweite Epoche der Entwicklung der italienischen Kunst. Er verdrängte das Steife der grottesken Schule, und führte die Malerei zur völligen Wahrheit der Nachahmung. Starb 1444 an Gift.

sen selbst einige sogar treue Entlehnungen von Figuren sammt den Motiven ihrer Darstellung, z. B. Adam und Eva, und andern aus den herrlichen Fresken al Carmine zu Florenz. Mit Fra Bartolomeo schloß er persönliche Freundschaft, denn ihre Gemüther stimmten zusammen. In der Färbung und im Style der Gewänder hatte jener entschiedenen Einfluß auf ihn, in der Perspektive aber fand der fromme Klosterbruder an Rafael einen lehrenden Freund. Uebrigens befreundete er sich in Florenz noch mit andern trefflichen Künstlern. Ridolfo Ghirlandajo, Cesare da Sesto, mit dem er immer im edlen Wetteifer stand, Bastiano da San Gallo waren es, mit denen er sich verband; unmöglich war es ihm aber die Gunst Michel Angelo's, dieses Unzugänglichen, zu erlangen, denn dieser gewaltige Geist harmonirte nicht mit Rafael's zartem Gemüthe. Was er übrigens in ihm selbst nicht finden konnte, das suchte er in dessen Werken; die Derbheit der Form hatte er von ihm. Rafael verschmähte aber auch das Studium am Plastischen nicht; er fühlte dessen Schönheiten. Donatello's und Ghiberti's herrliche Werke waren die Muster, nach denen er eifrig studirte, wie die noch vorhandenen Zeichnungen beweisen.

So forschte der lernbegierige Jüngling nach Allem, was für das Höchste galt, sah und prüfte Alles mit ungetrübtem Geiste, und behielt das Beste davon. Bei ihm ist keine todte Nachahmung denkbar, es ist Verwandtschaft der Geister, des sie gemeinsam belebenden Prinzipes, es ist des Schülers eigener Lebensfunke, nur an der Flamme des Meisters entzündet. Es war dieß seine zweite Schule, aber die Hochschule, wo er alles mit seinem regeren Gefühle in seiner reiferen Wissenschaft auf die ihm eigene Weise verbinden, jenen Meistern nachahmen, und doch Rafael bleiben konnte. Jetzt war jene Bahn eröffnet, auf welcher er zu einem Grad von Kunstvollkommenheit gelangte, über den hinaus wir im Allgemeinen keinen kennen. Diesen hätte er in Perugino's Schule nie erreicht, er mußte sie verlassen, um sich andern zuzuwenden, und um die Vielseitigkeit der Anregung zu erzielen und die Blüthe aller seiner Anlagen und Fertigkeiten ins Leben zu rufen, mußte er nach Florenz gehen, um dort erst frei und eigenmächtig sich

durch geistige Betrachtung auserlesener Werke hoher herrlicher Meister zum Höchsten zu schwingen.

Schon bei seinem ersten Aufenthalte in dieser Stadt gewann Rafael die Freundschaft des Taddeo Taddei und malte für ihn nach Vasari zwei Bilder, von denen wir den Gegenstand des einen nur muthmaßlich angeben können. Wenn Vasari's Angabe von zwei Bildern, die Rafael für den Taddeo während seines ersten Aufenthaltes in Florenz malte, richtig ist, so können wir auch den Inhalt des zweiten nicht, denn dasjenige Gemälde, das zuverlässig aus dem Hause Taddei, und wahrscheinlich eines der von Vasari erwähnten ist, konnte der Künstler erst während seiner zweiten Anwesenheit in dieser Stadt gemalt haben, denn das Bild trägt die Jahrzahl 1506. Es ist dieses die oben erwähnte heilige Jungfrau im Grünen im Belvedere zu Wien, ein rundes Gemälde, ohngefähr drei Fuß groß und in der Composition der schönen Gärtnerin ähnlich. Am Halsbande der Madonna ist der Name des Künstlers angebracht. Der Erzherzog Ferdinand erkaufte es von den Erben des Senators Giovanni Taddei um hohen Preis, denn das Bild galt immer für eines der trefflichsten Werke unsers Künstlers. *)

Vasari übergeht dieses Gemälde, wie mehrere andere, und erwähnt aus Rafael's zweitem Aufenthalte in Florenz nur die Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin Maddalena Strozzi, die heilige Familie für Dom. Canigiani und den Carton zur berühmten Grablegung im Pallast Borghese.

Die beiden erst erwähnten Bildnisse, die Quatremere in seinem Leben Rafael's nicht anführt, waren lange Jahre verschollen, wurden aber 1826 bei den Erben dieses Hauses zu Florenz wieder aufgefunden und für die Sammlung des großherzoglichen Pallastes Pitti angekauft. Durch diese Entdeckung wurde also das schöne Frauenbildniß in der Gallerie der Uffizi zu Florenz, das bis dahin den Namen der Dame Doni führte, namenlos; übrigens ist es ein schönes, des Rafael würdiges Bild. **)

---

*) Gestochen von Carl Agricola.

**) Die beiden ersteren sind gestochen bei Longhena S. 585 und 590 und lithographirt von Perrucci.

Die heilige Familie, deren Vasari aus dieser Zeit Erwähnung thut, befindet sich gegenwärtig in der königlichen Gallerie zu München, und es ist, der Behauptung nach, eines jener Bilder, welche zu den Brautgeschenken der Tochter Cosimus III. gehörten, die mit dem Churfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz um das Jahr 1700 in ein eheliches Verhältniß trat. Dieses schöne Bild hat Beschädigungen erlitten. Vor etwa fünfzig Jahren wurde die Glorie der regelmäßig geordneten Cherubsköpfe hinausradirt, oder abgehoben, so daß man jetzt nur noch in einer alten Copie der Sakristei von S. Fernando zu Florenz sieht, wie jene gewesen. Auch sonst ist das Bild beschädiget, aber dennoch hat es große Schönheit, die auch Vasari bewunderte. Besonders anmuthig ist der kleine Johannes, der mit dem göttlichen Kinde redet. Die beiden Frauen hören dem kindlichen Gespräche zu, und hinter ihnen steht Joseph auf seinen Stab gestützt. Die Anordnung ist streng und steif und die Gruppe pyramidal. Die Figuren sind in halber Lebensgröße. *)

Man hat diesem Gemälde die Originalität streitig machen wollen, und noch heut zu Tage glauben viele in Italien nicht an dessen rafaelische Abkunft. Man hatte nämlich 1766 zu Florenz ein ähnliches mit dem Jahre 1516 bezeichnetes Gemälde aufgefunden, und selbes durch eine glückliche Wendung des Unternehmens dem damals lebenden Marchese Rinuccini um die bedeutende Summe von 16,000 Kronen verkauft. Der Abbate Lanzi, eben so wie die neuen Herausgeber des Vasari, die über die Entdeckung dieses Gemäldes Auskunft geben, haben nicht allein dieses zweite Bild als das ächte empfohlen, ja selbst aus der spätern Jahreszahl desselben einen Grund herleiten wollen gegen die Angabe Vasari's, daß es noch in Florenz für einen Dom. Canigiani gemalt worden sei, obgleich Vasari das letztere sehr wohl wissen konnte, weil unser Bild zu seiner Zeit bei dem Sohne desselben Canigiani vorhanden war. Quatremere hält ebenfalls das Bild im Hause Rinuc-

---

*) Gestochen von Carl Heß und René Boivin. Auf Bonasone's Stich sieht man noch die Engelglorie.

cini für dasselbe, welches Rafael für Canigiani gefertiget, hat aber dabei keine andere Gewährschaft, als die zweideutige Stelle Lanzi's und die Note der modernen Editoren des Vasari; das Münchner Bild erwähnt er gar nicht.

Bei dieser Lage mußte für München, das gegenwärtig durch die Güte des Königs Ludwig aus allen vorzüglichen Lebensabschnitten Rafael's Bilder besitzt, die Frage, welches von beiden Gemälden das Original sei, von großer Wichtigkeit seyn, weil in Florenz Kenner von Beruf, ohne verglichen zu haben, für das Rinuccinische Bild entschieden. Dem Freiherrn von Rumohr gelang es endlich, Licht über die Sache zu verbreiten. Dieser Kenner fand mit vieler Mühe endlich 1818 Gelegenheit, das florentinische Bild lange und genau zu beschauen, und entdeckte dabei mehr als ein Zeichen der Abkunft einer ganz andern Schule.

In einem Saume des Gewandes der Madonna liest man: A. D. M D XVI. die XXVII. Men. Mart. Dieß wäre noch zur Zeit Rafael's; doch läßt der neuere Anschein des Bildes vermuthen, daß dieses Jahr nicht einmal für die Zeit gelten könne, in der diese Copie gefertiget wurde; denn B. von Rumohr hält das Bild aus folgenden Gründen für eine Copie aus der florentinischen Schule der Nachfolger des Michel Angelo. Vollkommen entspricht dem früheren Style Rafael's die regelmäßige Anordnung der Engelsköpfe, welche das Haupt des heiligen Joseph in dem Bilde zu München umgeben haben, die aber jetzt leider nur mehr in ihrer Vertiefung sichtbar sind, und mit der Copie in der oben bezeichneten Kirche übereinstimmen. Allein der Copist des Bildes Rinuccini hat, nach Rumohr's Versicherung, dieselben Engelsköpfe auf eine Weise, welche modernere, von Rafael nie befolgte Begriffe anzeigt, durchaus verstreut, mit Wolken durchmengt, ja sogar noch einen Genius, welcher in Rafael's Galathea einen Pfeil hält, aus dieser entlehnt, und in eine Ecke des Himmels geschoben. Diese Veränderungen, welche der Copist nun einmal glaubte sich erlauben zu dürfen, widersprechen durchaus dem Geschmacke, Style und Geiste Rafael's. Statt der einfachen, ganz rafaelischen Landschaft des

Bildes zu München sieht man hier ein Gebirge mit zackigen Alpenformen; statt des blaulichen Nebels der Ferne, eine grünliche durchsichtige Frische.

Zudem sind alle Köpfe der Hauptgruppe lässiger und gleichgültiger als in dem Münchner Bilde, das Nackte an den Kindern eckig und ausgeladen in den Formen; endlich bemerkt man an dem rothen Leibgewande der Madonna, daß das kleine Gefält im Originale mißverstanden oder mit unnachdenklicher Manier übertragen worden, auch scheint das Mantelgewand derselben Figur nicht mit Ultamarin, sondern mit einem gemeinem Blau gemalt zu seyn, was in Rafael's Bildern ohne Beispiel ist. Dessen ungeachtet ist dem Bilde nicht alles Verdienst abzusprechen. *)

Die Originalzeichnung dieser heiligen Familie in der königlichen Gallerie zu München ist im Besitz der Erben des Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid. Sie war vor Zeiten das Eigenthum Kaiser Rudolph II., von welchem sie in die Sammlung eines Militärgouverneurs in Königingrätz kam, aus dessen Nachlaß sie der letztverstorbene Besitzer erwarb. Sie ist 11 Zoll hoch und 8 Zoll 7 Lilien breit. Im Bilde der königlichen Sammlung zu München und in der Zeichnung ist der Kopf des Joseph ganz kahl, in Boivins Stich aber mit vollen krausen Haaren, auch sind die im Bilde fehlenden Engelsgruppen sichtbar, im Ganzen aber manche Abweichung.

Die Hauptarbeit Rafael's während seines zweiten Aufenthaltes in Florenz war der Carton zu der berühmten Grablegung im Pallaste Borghese zu Rom. Das Gemälde selbst führte er in Perugia für Atalante Baglione aus, kurz vor seiner dritten Reise nach Florenz, und zwar in einer Zeit, wo er auf dem Uebergangs-Punkte von jugendlicher Befangenheit zu männlicher Einsicht und Freiheit stand. Die Magerheit der Zeichnung, die er aus der früheren Schule mitgebracht, hatte

*) Freiherrn von Rumohr's Schreiben an Dr. Schorn, im Kunstblatte 1820.

er im Angesichte der vortrefflichen Werke florentinischer Meister abgestreift, aber dafür haftete in seiner Seele ein fast ängstliches Bestreben, die Formen correkt und in voller Schönheit darzustellen, so daß er noch nicht die Freiheit der Behandlung erringen konnte, die schon seine ersten Arbeiten in Rom, die Disputa und Schule von Athen auszeichnet. Zu der Tiefe der Empfindung, womit er alle Zustände der um einen geliebten Todten Trauernden bis in die zartesten Abschattungen sich vergegenwärtigte, gesellte sich nun die Weisheit berechnender Anordnung, die aus allen seinen spätern Werken so wunderbar hervorleuchtet, aber offenbar tritt sie hier noch so streng und gebietend ein, daß sie das freie Spiel der Empfindung fast zu hemmen droht und hie und da der zarteste Ausdruck mehr gedacht als gefühlt scheint.

Die Darstellung theilt sich in zwei geschlossene Hauptgruppen, in die der Männer zur Linken, die so eben den Heiland zum Grabe tragen wollen, und rechts in die der Frauen, welche mit der in Ohnmacht gesunkenen Mutter beschäftiget sind. Jene nimmt vom ganzen Bilde drei Viertheil des gleichseitig viereckigen Raumes in die Breite ein, wodurch die Gruppe zur Rechten etwas gedrängt wird. Die beiden Träger sind in angestrengter Bewegung, aber sehr wahr ist die Stellung des Zurückschreitenden oben am Haupte des Erlösers, den tiefgerührten Blick zum Himmel gewendet. Geringere Theilnahme zeigt der jüngere zu den Füßen; ihn beschäftiget nur die todte Last, die er trägt. Seine Anstrengung ist übermäßig, denn offenbar lastet die Hauptschwere des Körpers auf dem obern Theile desselben und nicht auf den Füßen. Rafael wollte dadurch die übrige Gruppe etwas freier auseinander halten, und daher wählte er absichtlich diese Stellung. *)

Petrus steht leidvoll neben dem entschlafenen Meister, rührend ist der Schmerz des Johannes und Magdalena will den geliebten Todten nicht lassen; sie benetzt seine Hand mit Thränen. Maria ist von Schmerz überwältiget in Ohnmacht

*) Speth Kunst in Italien. II. 122.

gesunken und ruht so in den Armen treuer Freundinnen. Diese sind in Schmerz aufgelößt, aber nichts gleicht der gerührten Seele jener Freundin, die knieud ihr zu Füßen liegt und mit beiden Armen sie unterstützt. Mehr und noch inniger bezeichneten Seelenkummer in ein Profil zu legen sagt Speth, ist unmöglich und dabei dieß Holde und Liebliche in allen Zügen, diese Anmuth in der Wendung des Kopfes.

Die Zeichnung des nackten Körpers, dessen Gesicht, wie Winckelmann sagt, auch im Tode noch schön ist, war auf alle Fälle eine sehr schwere Aufgabe selbst für Rafael, nach seiner damaligen Kunststufe und man sah bei Cav. Wicar in Rom die Zeichnung des Skelets, welches sich der Künstler machte, um die Knochenbewegung zu finden. Der Umriß des Körpers mit den ihn tragenden Figuren besitzt Cav. Camuccini.

Rafael malte dieses Bild auf Holz und bediente sich dabei noch des Goldes, allein mit sehr vielem Geschmacke und Klarheit. Es ist vollkommen wohl erhalten, und geeignet, die Art dieses Künstlers am besten kennen zu lernen, und seine Färbung zu beurtheilen. Er hatte sie in der Schule der Florentiner gewählt, die Lichter dick und die Schatten recht dünn aufgetragen, wodurch es möglich wurde, die Schatten recht deutlich zu erhalten. Die Ausführung, besonders der Haare und aller übrigen Beiwerke, könnte nicht höher getrieben werden. Im Bruche der Gewänder herrscht ein großer Styl.

Rehberg *) hat das Bild mit warmer Theilnahme geschildert, aber selbes nur zu hoch angesetzt, B. v. Rumohr **) aber spricht dagegen mit auffallender Kälte von diesem Gemälde, und glaubt, Rafael habe mit Unterbrechung gearbeitet, auch beweiset ihm die weit geist- und gefühlvollere Handzeichnung in der Gallerie der Uffizi zu Florenz, welche sorgfältig nach Quadraten benutzt worden, daß ein anderer an der Ausführung mit thätig gewesen. Er glaubt, daß dieses Ridolfo Ghirlandajo gewesen sei, denn er findet manchen Zug im Ma-

*) Rafael Sanzio I. 42.

**) Ital. Forsch. III. 69.

lerischen, der an diesen Meister erinnert. Ferner sagt er, daß das Pathetische kalt lasse und daß man den Eindruck des rafaelischen Wesens vermisse; im Auftrage findet er eine Glätte, eine Aengstlichkeit in der Nachahmung der vorgezeichneten Umrisse, welche nach von Rumohr's Ansicht immer befremdet. Doch vermißt er nicht ganz Rafael's Hand, am meisten leuchtet sie ihm aus den grau in grau gemalten Gradino-Gemälden hervor.

Ramdohr*) findet die Behandlung geleckt und bis zur Kälte sorgsam in den Beiwerken, woran sowohl, als auch im Style der Gewänder er die Bekanntschaft Rafael's mit den Werken des Leonardo da Vinci und Fra Bartolomeo's erkennt. Auch ihm scheinen die Umrisse etwas hart und nicht genug verschmolzen; doch findet er den Ausdruck unvergleichlich, die Köpfe schön, die Zeichnung korrekt, die Färbung frisch und durchsichtig.

Rafael malte dieses Bild 1507, wie die Aufschrift bezeuget, und Rumohr ist daher im Irrthum, wenn er 1508 als das Jahr der Vollendung des Bildes angibt, so wie wahrscheinlich auch darin, daß er fremde Beihülfe vermuthet; denn unser Künstler hatte damals noch nicht überhäufte Bestellungen und somit bedurfte er auch keines Gehülfen. Wenn die Handzeichnung der florentinischen Gallerie mehr Geist verräth so beweißt dieses wenig, ja es ist fast immer der Fall bei solchen Erzeugnissen der innern Lebendigkeit des Gefühls, zumal beim nahen Anschauen der Werke der Florentiner. Auch ist durchaus unrichtig, daß das Pathetische kalt lasse.

Rafael bestand in der Grablegung den Wettstreit mit seinem Meister Pietro der denselben Gegenstand zehn Jahre früher behandelte, und zwar auf eine unvergleichliche Weise, so daß es aller Kräfte des Schülers bedurfte, um den großen Meister zu übertreffen. In diesen beiden Gemälden erscheinen Schüler und Meister in ihrem Glanze. Zwar hat Pietro noch später in der Himmelfahrt Maria und in drei dazu gehörigen kleinen Bildern der Anbetung der Könige, der Taufe und Auf-

---

*) Malerei und Bildh. in Italien I. 293.

erstehung des Herrn in der Kirche St. Pietro ad aram in Perugia Ausserordentliches geleistet, so daß man sagen kann: so wie Pietro den Rafael zum Maler bildete, der Meister wieder durch die Ansicht der Werke seines Schülers in der Kunst gehoben ward. Einen schöneren und liebevolleren Wettstreit gab es nicht.

Das Gemälde der Grablegung kam durch Pabst Pius V. nach Rom in die Gallerie Borghese und Perugia machte vergebens Ansprüche. Die Predella zierten drei kleine grau in grau gemalte Vorstellungen der christlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe. Sie sind jetzt von dem Hauptbilde getrennt und in eigenen Rahmen in der vatikanischen Gallerie aufgestellt. *)

Es gibt von diesem Bilde auch einige Copien: in Perugia eine von Giuseppe d'Arpino, eine von Sassoferato in Mailand, und beim Maler Comerio eine andere von Francesco Penni vom Jahre 1518. Schaller führt in seiner italienischen Reise eine Wiederholung von Titian an, die sich in der Gallerie Manfrin zu Venedig befindet. Eine verkleinerte Copie wird in den Studj zu Neapel aufbewahrt.

Ein der Grablegung in der Gallerie Borghese verwandter Gegenstand befindet sich in der königlichen Gemäldesammlung zu München. Der vom Kreuze abgenommene Leichnam Christi liegt zur Erde; der Oberleib von einem ehrwürdigen Greise empor gehoben. Die Mutter sinkt in Ohnmacht und wird durch eine heilige Freundin und Johannes unterstützt. Zur Rechten beugt sich Magdalena über die Füsse. Im Hintergrunde ist noch eine weibliche Figur auf den Knien, zur Seite Joseph von Arimathia. In der Ferne sieht man Jerusalem. Die Figuren dieser Tafel sind klein, denn das Gemälde ist nur einen Schuh acht Zoll hoch und acht Zoll sechs Linien

*) Die Grablegung ist gestochen von Parini, A. Morghen, Gius. Ratti, und Giov. Volpato. Die Gradino-Bilder von Chataigner, Ricquet, Coigny, Dambron, Desnoyers und mit dem Hauptbilde ganz vorzüglich von Amsler.

breit, und das Ganze von trefflicher Ausführung, es kann aber nicht genau bestimmt werden, ob letztere dem Rafael angehöre. Die Composition ist sicher von ihm, Marc-Anton hat die gleiche Vorstellung gestochen.

Rafael's dritter Aufenthalt in Florenz.

Im Verlaufe des Jahres 1507 kam Rafael das dritte Mal nach Florenz, wo er bis zu seiner Abreise nach Rom verweilte, und jetzt neben den Arbeiten des Leonardo auch den Carton des Michel Angelo, den Kriegsüberfall bei Pisa vorstellend, gesehen haben konnte. Denn dieser Künstler kam 1506 nach Florenz, weil er sich zu Rom von Julius II., an dessen Grabmal er damals arbeitete, beleidiget fühlte, und erst im Dezember desselben Jahres söhnte er sich mit dem gleich heftigen Pabste wieder aus. Während dieser Zeit nun verfertigte er den erwähnten Carton, der seinem Urheber sowohl die Bewunderung der Künstler, als die der Kunstfreunde erwarb. Vielleicht war es vorzüglich dieses Werk, was unsern Künstler wieder nach Florenz zog, wie früher jenes des Leonardo da Vinci; denn wir kennen die Veranlassung zu Rafael's drittem Besuche in dieser Stadt eben so wenig, als die Verhältnisse unter welchen er hier lebte. Die gleichzeitigen Schriftsteller schweigen darüber und auch Vasari weiß nichts anzugeben, daher ist bei allen Biographen das Capitel von Rafael's florentinischem Aufenthalte das dürftigste. Das einzige nur kann man mit Sicherheit schließen, daß seine Stunden der Kunst geweiht waren, worin er bei Ablaufe seiner zweiten Periode bereits zu gediegener Vollendung gelangt war; denn er schritt unaufhaltsam von dürftigen Anfängen durch Richtigkeit der Umrisse, natürliche Lagen der Figuren und Gewänder, durch Schicklichkeit der Anordnung, durch lebendige Darstellung zur höchsten Fülle von Anmuth und Schönheit fort. Die Bilder aus dieser Epoche sind daher von hoher Vortrefflichkeit und ziehen mit unwiderstehlicher Gewalt den Beschauer an, der nicht satt wird in Betrachtung dieser Seelenschöpfungen, worin mit wenig Zügen veranschaulichet ist, was keine Feder beschreiben kann.

Unter den Gemälden, die Rafael während seines dritten Aufenthaltes in Florenz malte, ist die heilige Katharina von Alexandrien im Charakter der Zeichnung der Grablegung am nächsten. Die Heilige wendet in himmlischer Begeisterung den Blick dem Lichte zu, und stimmt das Gemüth des Beschauers zu frommer Andacht. Nur wenigen unter den größten Meistern ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen. *) Dieses Bild ist an vielen Stellen so dünn gemalt, daß man besonders in der Carnation die Zeichnung mit ihren Schraffirungen durchsieht. Auch die hübsche Landschaft ist sehr dünn im Auftrag und skizzenhaft behandelt. Uebrigens ist das Bild vortrefflich erhalten, nur am Ansatze der Haare, und im Schatten der Stirne hat es, nach Passavant's Versicherung, etwas gelitten, und ist an dieser Stelle leicht übermalt.

Dieses Gemälde befand sich ehemals in der Aldobrandinischen Sammlung zu Rom, gegenwärtig aber bei W. Beckford in Bath. Der Original-Carton dazu ist in der Pariser-Sammlung der Handzeichnungen; eine erste Idee davon besitzt der Herzog von Devonshire und nur der vordern Theil des Kopfes, sehr schön mit der Feder gezeichnet, ist im Nachlasse des Sir Thomas Lawrence.

Vasari nennt ein größeres Gemälde aus dieser Zeit, das unter dem Namen dal **Baldachino** oder **Padri della chiesa** bekannt ist. **) Madonna auf dem Throne sitzend, hält das Christkind vor sich auf dem Schooße und auf beiden Seiten stehen vier Heilige; unten an den Stufen des Thrones zwei kleine Engel, die als eine der lieblichsten Gruppen berühmt sind. Sie halten ein Papier und singen Noten ab. Oben im Bilde schweben zwei größere Engel mit leicht flatternden Gewändern, die den Baldachin über der Mutter Gottes halten.

---

*) Selbst der schöne Stich von Desnoyers ist nur ein schwaches Abbild.

**) Gestochen von Nicollet für das florentinische Galleriewerk, von Larmessin, Lignon, und am besten von Desnoyers.

Rafael hatte dieses Gemälde für die Familie de' Dei unternommen, die es in ihrer Capelle in S. Spirito zu Florenz aufzustellen beschloß, allein das Bild blieb unvollendet, indem, wie Vasari versichert, der Künstler durch die schnelle Abreise nach Rom an der Vollendung verhindert war. Später kam es in die Hände des Baldassaro Turini von Pescia, der das Bild von dem trefflichen Rosso vollenden ließ, um es in der Hauptkirche seiner Vaterstadt aufzustellen. Rumohr behauptet, daß ein schlechter Maler die letzte Hand an das Werk gelegt, allein er ist hier im Irrthum wie Richa *); denn Vasari sagt im Leben des del Rosso ausdrücklich, daß dieser Künstler das Gemälde vollendet habe.

Dieses Bild ist symmetrisch geordnet und zeigt noch nicht jene schönen ovalen Formen, welche späterhin zum Typus für alle Jungfrauen=Mütter Rafael's geworden, dennoch erkennt Mayer **) darin die weiter fortschreitende Bildung des Künstlers. Er findet den Styl und die Massen größer und besser als in der Grablegung, das Colorit ohngefähr gleich; es ist sanft und angenehm, fällt aber zu sehr ins Gelbe.

So wie das Gemälde der Familie de' Dei für seinen ersten Bestimmungsort nicht erhalten wurde, so blieb es auch in Pescia nicht; der Großherzog Ferdinand erkaufte es von dem Hause Bonvicini und ließ es bei Nacht und Nebel nach Florenz abholen, damit die Entfernung eines solchen Schatzes unter den dortigen Bürgern keinen Tumult erregen möchte. Der Großherzog stellte das Bild im Pallaste Pitti auf, wo diese kostbare Perle so lange bewahrt wurde, bis der französische Sieger selbe nach Frankreich versetzte und der Provinzial=Gallerie zu Brüssel einverleibte, wo das Gemälde bis 1815 die erste Zierde der Sammlung ausmachte. Gegenwärtig ist es wieder an alter Stelle zu sehen.

Kurz vor seiner Abreise nach Rom begann Rafael das für Siena bestellte Gemälde, welches er, wie Vasari versichert, seinem Freunde Ridolfo Ghirlandajo zurückließ, um ein blaues

---

*) Delle Chiese di Firenze IX. 28.

**) Göthe's Propyläen I. 109.

Gewand daran zu beendigen. Der Gegenstand des Gemäldes ist nicht bekannt und daher verschiedene Vermuthungen über dasselbe.] Einige halten es für die sogenannte schöne Gärtnerin, die sich in Paris befindet. *) Dieses in seiner Anordnung höchst einfache und lieblich reizende Bild nimmt eine sehr hohe Stelle ein. Die Madonna mit den beiden freundlichen Knaben sitzt in der heitersten Landschaft, über ihr ist ein wahrhaft himmlisches Blau, das Ganze wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Die Figuren athmen Lieblichkeit und kindlich leichte Freude, aber man sieht durchaus individuelle Natur, keine abstrakten Züge, kein Ideal. Diese Anmuth, diese Schönheit der hellen Farben, diese zarte Blüthe der Carnation lassen sich nicht beschreiben. Es hat dieser Maler sich besonders darin gefallen, die Madonna auf das mannigfaltigste darzustellen, zum Theil in einem ganz entgegen gesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen, von der möglichst irdischen Ansicht bis zur höchsten Anbetung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Jardinière, wo die Madonna, wie die eigene Geliebte, ganz nur in irdischer Liebe gemalt ist; den Beschluß macht die große in Wolken wandelnde Madonna in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten doch liebeglühenden Gesichtes uns an das Ideal der hohen Juno und zugleich an das der strengen Diana erinnern **).

Es ist nicht bestimmt anzugeben, woher dieses Bild den Namen der schönen Gärtnerin erhalten habe. Einige sasagen, dem Künstler sei hiezu eine Gärtnerin zum Vorbilde gewesen, allein diese Meinung beruht auf keinem Grunde; wahrscheinlich gab zu dieser Benennung nur die blumenreiche Landschaft, in welcher die Madonna sitzt, die Veranlassung, und sicher auch der ländlich einfache Charakter in Miene und Kopfputz, die aus der Natur selbst geschöpft sind. Das Bild ist trefflich ausgeführt und gezeichnet, die Färbung brillant,

---

*) Gestochen von Audouin für das Galleriewerk von Laurent, und besonders trefflich von Desnoyers. Auch Aureli hat es in Kupfer gebracht.

**) Schlegels Europa II. H. S. 8.

trefflich und klar, nur haben einige Farben nachgedunkelt, namentlich die Ambra. Der Carton zu diesem Gemälde befindet sich zu Holkham, dem Landsitze des Grafen Leicester. Er ist in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiß gehöht, hat aber sehr gelitten, denn er ist mit Oelfarbe getränkt. Seine Höhe beträgt 3 Schuh einen Zoll, die Breite zwei Schuh zwei Zoll. Das Original-Gemälde ist um einige Zoll größer.

Der Cardinal Mazarin besaß einst ebenfalls ein solches Gemälde, das für Original galt, allein es ist nur eine brave Copie, wahrscheinlich aus der Schule Rafael's, und in der Landschaft vom Pariser Bilde sehr abweichend. Sowohl die Pflanzen im Vorgrunde sind sehr verschieden als auch die Gebäulichkeiten in der Ferne, die eine große Stadt, Obelisken u. s. w. vorstellen. Das Bild ist jetzt in London.

In neuester Zeit wurde die rafaelische Abkunft des Pariser Bildes in Zweifel gezogen, denn man fand zu Versailles 1828 ein ähnliches, welches noch vorzüglicher seyn soll als das bisher bekannte, und das daher für das Original gehalten wird, jenes zu Paris aber für Copie. Es stimmen mehrere für die Originalität des Bildes zu Versailles, und auch Longhena ist nicht abgeneigt, dieser Meinung beizutreten.

Eine sehr schöne alte Copie der Giardiniera besitzt der Cardinal Fäsch in Rom.

Die Vermuthung, daß die schöne Gärtnerin dasjenige Bild sei, welches Rafael nach Siena gemalt hat, beruht auf keinem sichern Grund. Quatremère behauptet zwar dieses fest und citirt den Vasari, welcher dieses Bild eben so wenig gekannt zu haben scheint, als die übrigen frühe nach Frankreich gekommenen Bilder. Daß Vasari in jenem Bilde, welches er im Leben Rafael's, so wie in dem des Ridolfo Ghirlandajo als schlechthin Madonna erwähnt, die Jardinière bezeichnet habe, ist indessen nur eine Vermuthung des Mariette, welche Bottari in den Künstlerbriefen bekannt gemacht hat. Mariette wollte nämlich Kunde besitzen, daß Franz I. dieses Bild von sienesischen Verkäufern erstanden habe, woraus er schloß, es sei dieses dasjenige, dessen Vasari, als von R. Ghirlandajo beendiget, erwähnt.

Der Meinung Quatremère's entgegen behauptet Baron

von Rumohr, das sienesische Gemälde sei nicht die schöne Gärtnerin gewesen, sondern jenes abweichende Madonnenbild, welches aus dem Hause Salviati in das von Colonna und Lante in Rom, und aus diesem durch den Ankauf des Herrn von Bunsen in das königliche Museum zu Berlin übergegangen ist. Auch Pungileone läßt das Bild in dieser Zeit entstehen und rühmt mit vielen Worten die Vortrefflichkeit desselben. Besonders findet er im Kopfe der Madonna eine paradiesische Schönheit, die jeden entzücken müsse, der Sinn für das Schöne habe. Die heilige Jungfrau sitzt mit dem Kinde auf dem Schooße in einer schönen Landschaft, und hält ein offenes Buch in der Linken. Sie scheint gelesen zu haben, heftet aber jetzt den Blick auf die Bewegungen des Kindes. Das Gemälde ist sehr gut erhalten, in einer schönen und breiten Manier gemalt und athmet Rafael's eigenthümlichen Geist, der in seinen bessern Produktionen herrscht. Die Römer vernahmen auch mit Bedauern die Entfernung dieses kostbaren Schatzes *).

Der Meinung Rumohr's und Pungileoni's entgegen ist Hirt, der in dem Bilde aus dem Hause Colonna eine der ersten Arbeiten Rafaels erkennen will **). Ihm scheint das sienesische Gemälde jene Madonna zu seyn, welche aus der Gallerie Orleans in die Stafford-Gallerie gelangte. Dieses Bild besaß ehedem die Königin Christina von Schweden; es kam dann durch den Herzog von Bracciano in die Gallerie Orleans und hierauf in den Besitz des Herzogs von Bridgewater, der es in der bezeichneten Gallerie zu London aufbewahrt. Die Composition ist folgende: Maria in einer Landschaft hält das stehende Christuskind mit der einen Hand, während sie die andere auf den Kopf des kleinen Johannes legt. Hinter einem Strauche wandelt Joseph, dessen schönen ausdrucksvollen Kopf man nur sieht.

Passavant weiset diesem Bilde einen spätern Ursprung an, denn er will in der Ausführung die Hand des Francesco Penni

---

*) Gestochen von L. Barocci nach Riepenhausen's Zeichnung, mit der Unterschrift: La beata virgine di casa colonna.

**) Berliner Kunstblatt. Februar 1829.

erkennen, den Rafael erst in Rom zum Schüler und Gehülfen wählte. Die Composition erkennt er als rafaelisch, in der Zeichnung aber vermißt er das feine lebendige Gefühl der Conturen und im Modellirten die zarten Uebergänge. Sodann findet er die Farbe kaltgrau in der Carnation, und unharmonisch in der Gesammtwirkung, und keine Idee von jener Grazie und Feinheit, die in der rafaelischen Schule nur dem Meister eigen ist. Endlich stimmt nach seiner Behauptung die Behandlung der Landschaft genau mit der überein, welche bei andern Bildern des Penni vorkommt. Das Bild ist unter dem Namen der Madonna del Passeggio bekannt. Ganz dürfte in diesem Bilde kaum die Hand Rafaels zu verkennen seyn; wenn wir auch im Kopfe der Maria jene Feinheit und Grazie des Ausdruckes vermissen, die uns in andern Bildern dieses Künstlers bezaubern, so liegt doch wieder so viel Hohes darin, das nur Rafael zu geben verstand. Unaussprechlich schön ist der Ausdruck in den Köpfen der beiden Kinder; man wird nicht satt, die holden Knaben zu betrachten. Christus ist ganz nackt, Johannes aber hat ein Lammfell umgeworfen*).

Von dieser Composition gibt es Wiederholungen: in dem Museo borbonico zu Neapel eine sehr schöne, vielleicht aus der Schule Rafael's. Sehr hoch geschätzt wird ein Exemplar bei Sanquirico zu Mailand, das einige wirklich dem Rafael eher zuschreiben möchten, als einem andern. Es befand sich ehemals im Hause Francho zu Genua**).

Zu Florenz dürfte auch noch das anmuthige Bild der Madonna entstanden seyn, welche mit dem göttlichen Kinde auf dem Schooße in einer Landschaft sitzt, in der königlichen Gallerie zu Potsdam. Das Gemälde ist von großem Farbenzauber, aber der Kopf der heiligen Jungfrau hat noch nicht jene unnachahmliche Hoheit und Schönheit, wie wir sie in Rafael's spätern Bildern bewundern. In derselben Sammlung befindet

---

*) Gestochen von Pesne, N. de L'Armessin für Crozat, A. Legrand, Gultenberg.

**) Gest. bei Longhena zu Seite 628, von Bridi. Ein meisterhaftes Blatt lieferte in neuester Zeit Anderloni, ganz im Geiste Rafael's.

sich noch eine heilige Familie, die etwas später entstanden ist. Wir erblicken hier die Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße, Johannes und St. Anna, und im Hintergrunde den heiligen Joseph. Dieses Gemälde entbehrt gegenwärtig alles Farbenschmelzes; denn es wurde nach Paris gebracht und dort mit derber Faust verputzt; das Kind, besonders der eine Fuß, Kopf und Hals der Maria sind ganz bleich.

Dem Bilde von Pescia gleichzeitig hält von Rumohr eine unvollendet gebliebene Madonna mit dem göttlichen Sohne, halbe Figur mit Joseph und dem kleinen Johannes, in der Hauskapelle der Familie Gregori zu Fuligno. Wenn das Bild von Rafael ist, so gehört es nothwendig derselben Richtung an. Wie bei jenem Bilde, so ist auch in diesem dem Haare der Madonna offenbar nachgeholfen, was dem Kopfe ein fremdartiges unrafaelisches Ansehen gibt. Auch hier blickt der Umriß durch das Impasto. Dieses Bild erwähnt schon Mengozzi*).

Ein ausgezeichnet schönes Madonnenbild von Rafael während seines dritten Aufenthaltes in Florenz gemalt, befindet sich zu Pensangar in der Sammlung des Lord Cowper **). Maria, halbe lebensgroße Figur, rechts sitzend, fast in Profil gesehen, hält in einer Schleife das auf einem Polster in ihren Armen ruhende Christuskind, welches lächelnd aus dem Bilde sieht. Dieser Ausdruck ist bis an die Gränzen des Manierirten getrieben; der Kopf der Maria dagegen von großer Schönheit und Lieblichkeit. Im Saume ist mit Gold eine leichte Verzierung und die Jahrzahl 1508 mit den Buchstaben R. V. Der Lord erstand dieses trefflich erhaltene Bild in Florenz.

Gegen Ablauf der florentinischen Wanderzeit Rafael's glaubt von Rumohr ebenfalls die Brustbilder zweier Mönche setzen zu müssen, welche aus Vallombrosa in die Gallerie der florentinischen Kunstschule gelangt sind. Das eine hat die Umschrift: D. BALTASAR MONACO S. TUO SUCCURRE, welche im rechten Winkel gebrochen längs des Rahmen hin-

*) Antologia Romana 1777 tom. III. 321.

**) Gest. in Passavants Kunstreise. S. 99.

geht. Um den zweiten Kopf liest man: BLASIO GEN. SERVO TUO SUCCURRE. Die Profile dieser Köpfe stehen einander gegenüber, ihre erhobenen Augen sind auf denselben Punkt, wahrscheinlich auf ein Andachtsbild gerichtet, welches vormals in deren Mitte aufgestellt war. Dieser beiden herrlichen Bildnisse erwähnt zwar Vasari nicht, aber sie bezeugen durch ihre Vortrefflichkeit den Urheber. Sie nähern sich der Charakterschärfe vieler Köpfe in der Disputa.

Rafael's Ruf an den päbstlichen Hof.

Bis zur Mitte des Jahres 1508 hatte Rafael für verschiedene Städte Italiens viele und treffliche Werke verfertiget, und besonders in Florenz den Grund zu seinem Ruhme gelegt, der sich bereits verbreitet hatte. Rastlos schritt sein Geist vorwärts auf der betretenen Bahn zum höchsten Ziele; wir sahen ihn mit frommer Liebe dem Meister zugethan, sein Streben nach freierer selbstständiger Thatkraft, und die sorgfältige Benützung der Erfahrungen älterer und überhaupt anderer Meister, ohne je aufzuhören, eigenthümlich zu seyn, und sich in so vielen technischen Umwandlungen zeigen, daß man wohl mehr als eine sogenannte erste und zweite Manier annehmen müßte, um seine Jugendarbeiten zu classifiziren. Indessen ist bei Rafael kein Festhalten an eine bestimmte Manier in seinen verschiedenen Epochen zu denken, es ist nur ein Fortschreiten zur Vollkommenheit, ein Streben, das wir schon in seinen ersten Werken bemerken; sein universeller Geist wußte sich Alles anzueignen, sich Allem zu fügen, ohne je das Gepräge der Eigenthümlichkeit zu verlieren.

Bis zur Mitte des bezeichneten Jahres fand Rafael nur Gelegenheit, durch Werke von geringerem Umfange, die er für Kirchen oder Private ausführte, die Trefflichkeit seines Talentes zu bewähren, jetzt aber war der Zeitpunkt, in welchem er, sich seiner Kraft bewußt, die Resultate seines Studiums durch ein öffentliches, umfassenderes Denkmal darzulegen strebte. Wir kennen diesen Wunsch des Künstlers aus einem Briefe vom 11. April 1508, von Florenz an einen Onkel in Urbino

gerichtet*), worin er das Verlangen äussert, durch die Empfehlung des Gonfaloniere Franceseo della Rovere bei der Obrigkeit die Erlaubniß zu erhalten, sich durch die Malung eines Zimmers, wie es scheint im Stadthause, ein bleibendes Denkmal in einer ihm so werthen Stadt stiften zu dürfen. Rafael sah jedoch der Gewährung seines Wunsches vergebens entgegen, denn so wie die Werke des Leonardo da Vinci und Michel Angelo allda nicht zu Stande kamen, so wurde auch er in seiner Erwartung getäuscht; doch bald eröffnete sich ihm ein ehrenvolleres Feld. Pabst Julius II. versammelte in Rom die fähigsten Künstler, um durch ihre Werke seinen Namen zu verewigen. Auch Rafael erhielt den Ruf nach der Hauptstadt der Künste. Dieses muß um die Mitte des Jahres 1508 geschehen seyn, wie aus einem zweiten Briefe unsers Künstlers an Francesco Francia erhellet. Das Schreiben ist vom 5. September von Rom aus datirt, und meldet den Empfang des Portraits, welches Francia seinem Freunde von Bologna nach Rom sendete. Zugleich ist auch daraus zu ersehen, daß Rafael schon zu dieser Zeit in Rom beschäftiget war. Es läßt sich also mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen, daß unser Künstler im Laufe des Monats August 1508 nach dieser Stadt kam, denn es ist kein Grund vorhanden, die Aechtheit dieses Briefes zu bezweifeln, und diejenigen sind sicher im Irrthum, die Rafael 1510 nach Rom kommen lassen. Auch Malvasia**) erkennt den Brief an Francia als ächt und findet kein Bedenken, schon 1508 Rafael's Thätigkeit in Rom anzunehmen. Rehberg***) scheint es demnach versehen zu haben, wenn er gerade den Malvasia als denjenigen nennt, der unsern Künst-

*) Dieser Brief ist bei Longhena und in der sieneser Ausgabe des Vasari V. 238 mit allen Sprachfehlern des gemeinen Volkes in Urbino und der Umgegend abgedruckt. Daraus ist übrigens nicht zu schließen, daß Rafael nicht besser zu schreiben verstand; es geschieht noch heut zu Tage in Italien, daß sich Verwandte im ProvinzialDialekte zuschreiben, wenn sie es gleich nach den Regeln der bessern Schreibart zu thun vermögen.

**) Felsina pittrice I. 45,

***) Rafael Sanzio. I. Abth. S. 45.

ler 1510 nach Rom kommen läßt, da an der von ihm citirten Stelle Malvasia eben den Brief anführt, welchen Rafael 1508 von Rom aus an Francia schrieb.*)

Die meisten Schriftsteller nehmen an, daß Rafael seinen Ruf nach Rom nicht so fast seinem bereits erworbenen Ruhme als Künstler, sondern vielmehr fremder Empfehlung zu verdanken habe. Vasari erzählt nämlich: Bramante von Urbino, der Baumeister des Pabstes, habe aus Rücksicht auf Blutverwandtschaft und gleiches Vaterland hier den Vermittler gemacht, die Aufmerksamkeit seines Herrn auf Rafael gelenkt. Pungileoni bestreitet diese Nachricht Vasari's durch sehr künstliche aber schwache Gründe, und behauptet, daß nicht Bramante, sondern Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino es gewesen sei, der Rafael's Einladung nach Rom bei Julius **II.** bewirkt hatte.

Rumohr dagegen hält es nach der Analogie des Geschäftsganges bei andern Höfen für möglich, daß Bramante den Rafael bei dem Pabste in Vorschlag gebracht, und stimmt in so ferne dem Vasari bei, indeß glaubt er, daß der Künstler nicht einzig persönlichen Rücksichten seine Beförderung verdanke. Dieser Schriftsteller findet es zugleich nicht unwahrscheinlich, daß Francesco della Rovere Rafael nach Rom gezogen, anstatt sich bei dem Machthaber eines fremden Staates für ihn zu verwenden.

Daß es nicht persönliche Rücksichten allein waren, die Rafael den Weg nach Rom bahnten, sondern noch mehr seine eigenen Verdienste, beweiset das Schreiben des Pabstes an den fünf und zwanzigjährigen Jüngling. Wir ersehen daraus, daß Se. Heiligkeit den Künstler, von dem Namen bewogen, den ihm seine Werke bereits verschafft, eingeladen haben, um im Vatikan, des Pabstes eigner Wohnung, sein ausgezeichnetes Talent noch mehr zu bewähren. Dieser Einladung erwiderte Rafael schriftlich mit größter Ehrerbietung, und wie es scheint, mit inniger Freude, denn er nahm sich nicht mehr Zeit, seine angefangenen Werke zu vollenden, und eilte nach Rom.

---

*) Abgedruckt bei Longhena im Anhange.

Der ernste Julius empfing ihn mit ausgezeichneter Güte und machte ihn sogleich mit seiner Bestimmung bekannt; denn dieser Pabst war ungeduldig und rasch in seinen Unternehmungen und eben so schnell wünschte er auch die Ausführung. Er beschloß einige Zimmer und einen Saal des alten päbstlichen Pallastes mit Malereien verzieren zu lassen, von denen drei mit dem erwähnten Saale zu Stande kamen. Diese Gemächer führen den Namen Stanze di Rafaello, und begreifen das dritte Stockwerk des von Nikolaus V. erneuerten Gebäudes gegen das Belvedere. Sie wurden im Pontificate dieses Papstes von Pierro della Francesca und Bramantino da Milano, und später auch von Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli, Perugino und Sodoma mit Gemälden verziert. Fea *) sagt, daß diese Künstler sämmtlich unter Julius II. hier arbeiteten, allein dieses hat dem Vasari zu Folge nur mit Perugino und Sodoma seine Richtigkeit. Auch die Werke des Signorelli konnten in dieser Zeit entstanden seyn. Hingegen fällt die Epoche der übrigen Maler in eine frühere Zeit als das Pontificat Julius II., welches mit dem Jahre 1503 beginnt. Nachdem aber Julius dem Rafael die Ausmalung der Zimmer übertragen hatte, wurden, um diesem großen Künstler Raum zu gewähren, die Werke der vorerwähnten Maler mit Ausnahme einiger des Sodoma und Perugino heruntergeschlagen. Rafael setzte diese Arbeit unter Leo X. fort, wurde aber durch den Tod verhindert, sie völlig zu Stande zu bringen und konnte daher zu den Gemälden der sogenannten Sala di Constantino nur Zeichnungen hinterlassen, die von seinen Schülern unter Clemens VIII. ausgeführt worden sind. Das Unglück, welches darauf Rom durch die schreckliche Plünderung von den Kriegsvölkern Karl V. betraf, war auch nicht ohne Schaden für die Kunstwerke dieser Zimmer. In einem derselben wurden, nach Ludovico Dolce **) einige Köpfe der rafaelischen Gemälde, wahrscheinlich durch den Rauch des Feuers, welches die Soldaten im Kamine anzündeten, beschädigt. Sebastian del Piombo unternahm auf Be=

*) Nuova descrizione di Roma I. 149.
**) Dialogo della pittura 1557.

fehl Clemens VII. ihre Ausbesserung, aber wenn wir dem angeführten Schriftsteller glauben sollen, mit so wenigem Glücke, daß Tizian, als er dieselbe bei Betrachtung der Werke Rafael's in Begleitung des Sebastiano bemerkte, diesen um den Namen des vermessenen Stümpers befragte, der sie so besudelt habe, ohne zu ahnden, daß er ihn selbst mit dieser harten Aeusserung traf. Die von Dolce erwähnten Beschädigungen, die von neuern Schriftstellern sehr übertrieben und auf alle Gemälde dieser Zimmer ausgedehnt worden sind, betrafen vermuthlich nur das Bild von dem Siege über die Sarazenen bei Ostia, unter welchen sich ein Kamin befindet. Es ist sehr verdorben und scheint auch, insbesondere in dem Gesichte des Pabstes und einigen andern Köpfen, durch unglückliche Restauration gelitten zu haben, die man allerdings nicht geneigt seyn sollte einem so bedeutenden Künstler, wie Sebastiano del Piombo, zuzuschreiben. Auch gingen hier bei der bedachten Plünderung fast alle Glasmalereien der Fenster von den vortrefflichen Künstlern Claudius und Wilhelm von Marseille verloren, indem aus der bleiernen Einfassung derselben Flintenkugeln gegossen wurden.

Diese Zimmer waren in ihrer ursprünglichen Schönheit der Schauplatz der Feste und des prächtigen Lebens Leo X. Nachdem aber die Päbste ihre gewöhnliche Residenz auf den Quirinal verlegt, und auch, wenn sie im Vatikan ihren Aufenthalt nahmen, den mehr nach modernen Begriffen von Bequemlichkeit eingerichteten Pallast Sixtus V. bezogen hatten, blieb diese Wohnung, durch die Meisterwerke der Malerkunst die herrlichste, die ein Fürst besaß, ganz verlassen und ihre Zierden litten nun weit mehr durch Nachlässigkeit der Aufseher und muthwillige Beschädigungen von Fremden wie von Einheimischen, als sie früher von feindlichen Kriegern gelitten. Die Schilderung ihres Zustandes im Anfange des vorigen Jahrhunderts, in dem Berichte ihrer von Carlo Maratta unternommenen Restauration, gewährt ein der gegenwärtigen Beschaffenheit von Rafael's Loggien sehr ähnliches Bild. *) Die

*) S. Bellori vita di C. Maratta p. 93. Memorie di risarcimenti fatti nelle stanze depinte da Rafaello del Cav. Maratta.

Gemälde waren sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder durch eingeschnittene Namen verdorben, mehrere derselben von ungeschickten Händen übermalt, viele gänzlich zu Grunde gegangen, und die größeren und bedeutenderen Werke entgingen vermuthlich der vorsätzlichen Beschädigung nur durch ihre beträchtliche Höhe von dem Fußboden. Maratta unternahm die erwähnte Restauration auf Befehl Clemens XI. in den Jahren 1702 und 3. Die von ihm dabei bewiesene Sorgfalt entsprach seiner Verehrung für Rafael, die er gegen den verderbten Geschmack seiner Zeit mit Nachdruck behauptete. *) Er nahm, mit Beihülfe einiger seiner Schüler die schlechten Restaurationen der Sockelbilder weg und ergänzte das Fehlende so viel als möglich nach den noch vorhandenen Spuren. Die großen Wandgemälde wurden unter seiner Aufsicht mit griechischem Weine gereiniget, welches insbesondere die von dem Rauch der Kamine sehr unscheinbar gewordenen Gemälde des Heliodor und des Sieges über die Sarazenen bedurften. Für den Verlust der gänzlich verlornen Sockelbilder konnten freilich die an ihrer Stelle nach Maratta's Erfindung ausgeführten keinen Ersatz gewähren, weil die Verehrung dieses Künstlers für Rafael sich nicht durch Annäherung an dessen Styl zu erkennen gab. Gegenwärtig sind diese Zimmer den Malern zum Copiren der rafaelischen Gemälde überlassen. Ihre Beschädigung hat man durch eiserne Geländer zu verhindern gesucht, die sich von den Wänden in einer Höhe von ungefähr drei Fuß erheben.

Die drei bei Lebzeiten Rafael's ausgeschmückten Zimmer sind von gleicher Größe und Construktion. Die Wände bilden unter den Deckengemälden halbzirkliche Bögen, welche die großen historischen Gemälde in sich fassen. Die Sockel sind mit Gemälden in einer Farbe (chiaroscuro) geschmückt. Die Anordnung der Deckenbilder ist in jedem dieser Bilder verschieden. Den übrigen Raum der Wände erfüllen kleine, so-

*) Maratta zeigte diesem großen Künstler zwar mit Worten große Verehrung, in seinen Werken aber zeigt sich keine Geistesverwandtschaft mit ihm. Er nähert sich dem Guido Reni.

wohl einfarbige, als kolorirte historische Bilder, einzelne Gruppen und Figuren und gemalte Arabesken. An den Deckengemälden befinden sich auch vergoldete Stuccaturen. Auch die Nebenzierathen zeigen den schönen Geschmack ihres Zeitalters; sie erscheinen bei dem üppigsten Reichthum derselben in gehöriger Unterordnung zu den Gemälden, welche Hauptmassen bilden, und bringen daher keineswegs Mangel an Ruhe für das Auge hervor, wie Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts behaupteten.

Die Gemälde Rafael's, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen, enthalten die reichsten Compositionen dieses unsterblichen Meisters und sind als meistens eigenhändig ausgeführte Werke, vorzüglich geeignet, einen vollständigen Begriff von dem ganzen Umfange seiner Kunst zu geben. Die Wahl ihrer Gegenstände war vielleicht nie ihm selbst überlassen: auch in der Weise ihrer Darstellung war er öfters genöthiget sich in den Willen der Päbste zu fügen, die bei Ausschmückung ihrer Zimmer schmeichelhafte Anspielungen auf ihre Person und Regierung in der Darstellung vergangener Begebenheiten zu sehen wünschten. Daß diese Beschränkungen nur selten als Fesseln zum Nachtheil der Kunst erscheinen, zeigt von der großen Gewandtheit seines Geistes, die er auch durch die Geschicklichkeit zu erkennen gab, mit der er den ungünstigen Raum an den zum Theil von den Fenstern durchschnittenen Wänden so vortrefflich zu benutzen verstand, daß die Compositionen in denselben ihn nothwendig zu erfodern scheinen. Zur Belohnung erhielt er für jedes der großen Wandgemälde 1200 Goldscudi oder etwa 2000 Piaster.

Eine im Einzelnen vollkommen befriedigende Erklärung durfte bei mehreren dieser Bilder unmöglich seyn. Die in ihnen vorkommenden Bildnisse und historischen Personen sind größtentheils entweder gar nicht oder doch sehr unsicher zu bestimmen. Bei gleichzeitigen Schriftstellern finden sich keine Erklärungen hierüber, und die späteren, dürftigen und unzuverlässigen Nachrichten des Vasari sind demnach die einzige historische Quelle; denn der unbekannte Verfasser der von Comolli bekannt gemachten Lebensbeschreibung Rafael's beschränkte

sich nur auf eine kurze Anzeige von den Werken dieses Künstlers. Erst Bellori *) unternahm gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts eine ausführliche Beschreibung der rafaelischen Gemälde in den vatikanischen Zimmern, war aber wegen jenes Mangels an historischen Nachrichten genöthiget, bei ihrer Erklärung unsichern Traditionen und Vermuthungen zu folgen, auf denen man seitdem fortgebaut hat. Im Jahre 1828 gab zu Rom Pietro Montagnani **) eine andere ausführliche Beschreibung heraus, allein die neuen Erklärungen des Verfassers in Betreff der in diesen Gemälden vorgestellten Personen scheinen mit wenigen Ausnahmen grundlos und unhaltbar. Die beste Beschreibung dieser Meisterwerke gaben die gelehrten Verfasser der neuesten Beschreibung von Rom. ***)

Der örtlichen Folge nach müßte man mit der Sala di Constantino beginnen; wenn wir aber auf die Zeitfolge der Entstehung dieser Gemälde, und auf die Geschichte der Entwicklung von Rafael's Kunst Rücksicht nehmen, so ist das Zimmer della Segnatura, welches seit der Zeit durch die Schule von Athen einen bekannteren Namen erhalten hat, dasjenige, worin Rafael die Erstlinge seiner Kunst in Rom niedergelegt hat. Die Gemälde dieses Zimmers wurden im Jahre 1511, dem achten des Pontificates Julius II., vollendet, wie hier in beiden Fenstern beim päbstlichen Wappen angezeigt ist. Sie sind in Hinsicht der Tiefe und des Reichthums der Ideen die bedeutendsten in den Stanzen. Ihre sämmtlichen Gegenstände umfassen die Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz, also die geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Die Hauptbilder der Decke bestehen aus acht Gemälden, nämlich vier in Rundungen und eben so viele

---

*) Descrizione delle imagini depinte da Rafaello da Urbino, nel palazzo Vaticano etc. Roma 1695.

**) Esposizione descrittiva delle pitture di Raffaello Sanzio d'Urbino nelle stanze vaticane.

***) Neueste Beschreibung von Rom, herausgegeben von Bunsen, Plattner rc. II. B. I. Abtheil. 317 ff. Auch in dem Werke: die Kunst in Italien, von Domherrn Speth, ist eine gedrängte und gediegene Beschreibung dieser Werke.

in länglich-viereckiger Form. In jenen sind die angedeuteten Geistesrichtungen personifizirt und in diesen auf dieselben bezügliche Gegenstände vorgestellt.

Die Theologie, durch den Olivenkranz, der ihr Haupt umgibt, auch als göttliche Weisheit bezeichnet, sitzt mit dem Buche in der Hand auf Wolken, und ist mit einem weißen Schleier, rothem Unterkleide und grünem Mantel bekleidet, drei Farben, welche auf die ihr eigenthümlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe, deuten. Zwei geflügelte Genien, oder vielmehr Engel, halten zwei Tafeln mit den Worten: Divinarum rerum notitia. (Die Erkenntniß der göttlichen Dinge.) *)

Im Gesichte dieser Figur spiegelt sich fromme Bescheidenheit mit Scharfblick des Geistes verbunden, während die Poesie, die schönste unter diesen vier allegorischen Figuren, durch den Ausdruck der mit Ruhe und Heiterkeit verbundenen Thätigkeit des Geistes den Charakter dichterischer Begeisterung trägt. Sie ist mit Lorbeer bekränzt, geflügelt und in einen blauen Mantel gekleidet, der, so wie das schwarze mit goldenen Sternen geschmückte Schulterband, den Aufschwung zum Himmel, in die höheren Regionen verkündet. Sie hält in der einen Hand ein Buch, in der andern die Leyer, ebenfalls auf Wolken sitzend, zwischen zwei Genien, auf deren Tafeln man die Worte liest: Numine afflatur. (Sie wird vom Geiste angeweht. **)

Die Philosophie, mit einem Diadem geschmückt, sitzt, so wie die Poesie, auf einem Marmorsessel, mit zwei Bü-

*) Bellori glaubte in der Bekränzung der Figur Granatenlaub und Blüthen, als Symbol der göttlichen Weisheit zu erkennen, allein Blüthen sind nach der Angabe der gelehrten Verfasser der neuesten Beschreibung Roms nicht vorhanden.

**) Der obige Schriftsteller glaubte in dem bärtigen Kopfe an der Seitenlehne des Marmorsessels eine Theatermaske zur Andeutung der dramatischen Dichtkunst zu erkennen. Doch der Künstler bezeichnete hier in seiner Figur sicher die Dichtkunst im Allgemeinen.

chern in den Händen, deren Aufschriften: Moralis und Naturalis, sie als Wissenschaft der Sittenlehre und der Natur bezeichnen. Auf die letztere deuten die der ephesischen Diana ähnlichen Bildwerke an den Seitenlehnen des Sessels und die durch die Farben ihrer Kleidung angezeigten vier Elemente. Diese Kleidung besteht aus Einem Gewande mit vier verschieden gefärbten und mit Stickereien geschmückten Theilen. Der himmelblaue mit goldenen Sternen bezeichnet die Luft, der rothe das Feuer, der meergrüne mit Fischen das Wasser und der braungelbe mit Kräutern geschmückte, die Erde. Auf den Tafeln der zwei geflügelten Knaben zu beiden Seiten dieser Figur steht: Causarum cognitio. (Die Erkenntniß der Ursachen.)

Die Gerechtigkeit, deren Haupt eine Krone schmückt, ist durch ihre gewöhnlichen Attribute, Schwert und Waage bezeichnet. Sie ist von vier Knaben umgeben, von denen die beiden geflügelten Tafeln halten, mit der Aufschrift; Jus suum unicuique tribuens. (Jedem sein Recht ertheilend.) *)

Die vier andern Bilder der Decke beziehen sich auf diese Figuren. Neben der Theologie ist der Sündenfall vorgestellt, durch den die Erlösung, als der Hauptgegenstand dieser Wissenschaft, erfolgte. Die Strafe des Marsyas neben der Poesie bezeichnet den Sieg der wahren Kunst neben der falschen. Anstatt des Scythen, welcher auf alten Denkmälern erscheint, vollzieht hier das Urtheil ein mit Epheu bekränzter Mann, ein anderer mit demselben Haarschmuck, in denen nach Bellori's nicht unwahrscheinlicher Meinung Hirten vorgestellt sind, krönt den Apollo als Sieger mit einem Lorbeerkranz. Neben der Philosophie ist die Betrachtung der Welt in einer weiblichen Figur vorgestellt, die mit dem Ausdruck der Verwunderung den Erdball betrachtet, und die Vasari die Astrologie nennt. Sie ist von zwei ihr zur Seite schwebenden Genien begleitet, von denen jeder ein Buch hält. Der Gegenstand des

*) In Göthe's Propyläen I. 110. hält H. Meyer diese Figur als zuerst entstanden. Sämmtliche allegorische Figuren sind gestochen von Marc-Anton, Volpato und R. Morghen.

auf die Gerechtigkeit bezüglichen Bildes ist das Urtheil Salomons. Dieses ist bei weitem das vorzüglichste und wahrscheinlich auch später als die übrigen gemacht. *) Auch die Vorstellung von Adam und Eva **) ist gut gezeichnet, doch nicht so meisterhaft und unbefangen als das Urtheil Salomons. Das geringste von diesen Bildern aber ist die Strafe des Marsyas, zu welchem die bekannte antike Statue gedient zu haben scheint. ***)

In allen diesen Bildern, die sämmtlich auf Goldgrund von scheinbarer Mosaik gemalt sind, bemerkt man, mit Ausnahme des Urtheils des Salomon und der zwei bessern Figuren in der Strafe des Marsyas ****) zwar durchaus einen schönen Geist, ein zartes Gefühl und meist feine richtige Gedanken, denen aber nicht alle Vortheile durch Kunstbehandlung abgewonnen sind. Man bemerkt mit einem Worte einen fähigen großen Künstler auf dem Wege zur Bildung, aber noch nicht vollendet, sondern im Werden. Sein Geschmack schwankt noch, er ordnet nicht immer untadelhaft an, ist nicht immer gewandt und zierlich genug, die Linien begegnen sich öfters auf eine unangenehme Weise, die Massen überhaupt sind weder groß noch wirksam genug, das Colorit zu grell, in den Schatten braunroth, die Mitteltinten oder Halbschatten fallen in's Grüne und gränzen an rothe Flecken, welche an allen Stellen, wo der Halbschatten zum Licht übergeht,

---

*) Göthe's Propyläen I. 111.

**) Gestochen von Fr. Müller, und J. P. Richomme. Das Blatt des ersteren zeichnet sich vorzüglich aus.

***) Von Sodoma sieht man an dieser Decke die Eintheilungen der Felder, einige Genien, die das päbstliche Wappen halten; in der mittlern Rundung acht sehr kleine, theils grau in grau, theils in mehreren Farben ausgeführte Bilder, die mythologische Gegenstände vorzustellen scheinen, und reich mit Vergoldungen geschmückte Grottesken und ähnliche Zierathen, mit dem öfter wiederholten Eichbaum des Wappens Julius II.

****) Diese sind: der mit Epheu bekränzte Mann, und Marsyas selbst, beide trefflich gezeichnet und weich gemalt. In den übrigen Figuren will H. Mayer in den Propyläen I. 113 Rafael's Meisterhand nicht erkennen.

angebracht sind, endlich erscheinen die Lichtparthien etwas zu weiß und abstechend. *)

Aus diesen Gründen halten einige die Deckenbilder der Stanza della Segnatura für Rafael's erste Arbeiten im Vatican, allein der größere Theil der Kenner erklärt die Disputa für das älteste unter den römischen Gemälden unsers Künstlers. **) Es sind auch wirklich verschiedene Figuren, besonders in den obern Theilen des Bildes, die im Style mit Rafael's frühern Werken große Aehnlichkeit haben, auch erinnert der gelbliche Farbenton noch an dieselben, und gleichwohl ist eine große Verschiedenheit beider Gemälde. In der Disputa ist der Geschmack reiner, männlicher, kräftiger, in der Anordnung herrscht schon mehr Gewandtheit, mehr Kunst und Regel, die Verhältnisse sind besser, die Zeichnung überhaupt gründlicher. Es giebt zwar einige Hände, Füsse und dergleichen, welche nicht ganz fehlerfrei sind; doch stimmen sie alle mit den Figuren, denen sie angehören, zusammen. Auch die Falten sind besser, zuweilen vortrefflich gelegt, fast durchaus musterhaft gezeichnet, oft reichen sie doch noch bis auf die höchsten Stellen der Glieder, laufen gar über dieselben weg, zeigen die Formen nicht genug und verwirren die Massen; sie sind auch manchmal noch zu klein und zu häufig. In den Kindern, welche über dem Altare die Evangelien halten, im Christus, der Maria und dem Johannes, auch in der Figur Adams und besonders in den Gruppen schwebender Engel zu oberst im Bilde, wo wahrscheinlich angefangen wurde zu malen ***), behalten die Mitteltinten noch immer etwas von der

*) Propyläen I. 114.

**) Rumohr behauptet sogar, daß gegenwärtig niemand mehr bestreitet, daß unter den römischen Arbeiten Rafael's die Disputa nothwendig die älteste sei. Die Verfasser der neuesten Beschreibung Roms erkennen dagegen die Deckengemälde dieser Stanze als die frühesten Werke unsers Künstlers in Rom.

***) Nach Lanzi wurde das Gemälde zur Rechten (von der Glorie zu verstehen) begonnen, eine Meinung, der auch Rumohr beitritt, weil man gegen die Linke zu in technischer Beziehung beträchtliche Fortschritte wahrnimmt.

grünlichen Farbe, welche an den Gemälden der Decke getadelt worden ist; untenher in den Figuren der Kirchenväter verschwindet dieses allmählig, und es bleibt nur noch eine leise Spur davon übrig, das Colorit wird immer kräftiger, wärmer, natürlicher, frischer, die Behandlung zwang- und mühloser, meisterhafter. Die Betrachtung dieses allmähligen Zunehmens und Fortschreitens ist ungemein merkwürdig; man verfolgt dabei den Künstler Schritt für Schritt auf dem Wege seiner Bildung und nimmt den Gewinn jedes Tages wahr. Das größte Interesse für Beschauer aller Art erhält dieses Gemälde von der Mannigfaltigkeit, die darin herrscht, alles ist Leben, Bewegung, Handlung, es ist Natur und Menschlichkeit aus ihrer reinsten Quelle geschöpft, weder erhöht noch erniedrigt. Die Wahrheit und Abwechslung der Charaktere in den Köpfen erregt Bewunderung, jeder Strich ist Bedeutung, ist Seele und Geist, alles spricht den Menschen an, fordert seine Erinnerung auf, alles ist ein Spiegel der Welt, der Natur, mit unübertrefflicher Treue dargestellt. *) Rafael hat hier schon eine so hohe Stufe erreicht, daß viele in Zweifel ziehen, ob er jemals in späteren Jahren, was den Adel der Auffassung und die Reinheit des Styls angeht, Größeres geleistet hat, als hier. Andere dagegen setzen dasselbe Werk eben so tief unter die späteren malerisch, und mit technischer Meisterschaft behandelten Arbeiten des Künstlers. Das nach der Gewohnheit der älteren Maler häufig angewandte Gold, dessen sich Rafael später nur sparsam und zuletzt gar nicht mehr bedient hat, gibt diesem Bilde ein feierliches dem mystischen Charakter des Gegenstandes entsprechendes Ansehen. In der Glorie ist es, wie in den Werken des Pinturicchio, durch Punkte von Gyps erhöht, ohne jedoch die geschmacklose Wirkung wie bei diesem Künstler hervorzubringen.

Disputa.

Dieses erste große Wandgemälde der Stanza della Segnatura, nach einer unrichtigen Ansicht des Gegenstandes, der

*) Propyläen I. 116.

Streit über das heilige Sakrament (la Disputa del Sacramento) benannt *), ist eine gleichsam dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Wirken und Handeln. Es zerfällt in zwei Hauptheile. Der untere begreift eine zur Ergründung und Ehre der Religion vereinte Versammlung von Personen, deren Vereinigung, wie in den Trionfi des Petrarca, ohne Rücksicht ihres Zeitalters nur auf ihre geistige Gemeinschaft deutet.

In der Mitte des Bildes scheint der Heiland mit ausgebreiteten Armen, ein Bild unendlicher Milde und Begnadigung. Ein weißes Gewand bekleidet ihn bis an die Hüften, und Leib und Hände zeigen die beim Versöhnungstode empfangenen Wunden. Er thront auf Wolken und die strahlende Glorie, die ihn umgibt, bekränzt ein himmelblauer Bogen mit Engeln in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Hinter diesem Bogen erscheint, über dem Erlöser, Gott Vater, wie er die Rechte segnend erhebt, und mit der Linken den Erdball hält, der ihn als Schöpfer und Welterhalter bezeichnet. Unter dem Heilande schwebt ebenfalls in einer Glorie der heilige Geist in Gestalt der Taube, mit vier Engeln umgeben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien den unten versammelten Theologen vorhalten. Dem Erlöser zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau mit dem Ausdruck inniger Verehrung ihres göttlichen Sohnes, und zur Linken Johannes der Täufer, der auf ihn als auf den Messias zeigt.

Diese Gruppe umgeben, in einem Halbkreise auf Wolken sitzend, die Heiligen, Apostel und Erzväter. Ihre Reihe beginnt, vom Heilande rechts, mit dem heiligen Petrus, welcher ein Buch und die Schlüssel hält, zur Andeutung der Dogmen und der geistlichen Macht der Kirche. Ihm folgen Adam, mit dem als Urvater des Menschengeschlechtes der alte Bund beginnt; — Johannes der Evangelist, der am vollkommensten die göttliche Natur Christi lehrte, im Schreiben begriffen; David mit der Harfe, der Stammvater des Erlösers und er-

*) Gestochen von Volpato, G. Ghisi, F. Tomasini.

habenste Sänger der Herrlichkeit Gottes im alten Testamente; — der heilige Stephanus, der erste Martyrer, auf die unten versammelten Theologen zeigend, und zuletzt eine von der Gruppe des Heilandes fast ganz verdeckte Figur, welche uns das Fortgehen dieser Reihe der Heiligen andeutet.

Dem Heilande zur Linken beginnt die Reihe mit dem heiligen Paulus, dem Petrus gegenüber, die andere Säule der Kirche. Das Schwert in seiner Hand ist außer dem Werkzeuge seines Martyrertodes, auch Sinnbild der eindringenden Kraft seiner Lehre. In der weitern Folge: Abraham mit dem Messer zu Isaaks Opfer, als Vorbild des Opfers Christi; — der heilige Jakobus nachdenkend mit dem Arme auf einem Buche ruhend, ist, nach den gelehrten Verfassern der neuesten Beschreibung Roms, vermuthlich als der dritte Zeuge der Verklärung des Herrn mit Petrus und Johannes, und als Sinnbild der Hoffnung, wie jene des Glaubens und der Liebe; — Moses mit den Gesetztafeln; — der heilige Laurentius, dem heiligen Stephanus auf der andern Seite entsprechend, nach einer in der christlichen Kunst gewöhnlichen Zusammenstellung dieser beiden berühmten Diakonen und Martyrer der alten Kirche, — und zuletzt ein junger Mann in Rüstung, dessen Helm ein Drache schmückt. Man erklärt ihn für den heiligen Georg, der hier als Schutzheiliger von Ligurien, dem Vaterlande Julius II., erscheint.

Ueber dieser Versammlung schweben, auf jeder Seite der Gruppe des Heilandes, drei Engel in Jünglingstracht. Auch die Wolken, und die den Hintergrund bildende Glorie sind mit Engeln erfüllt, die durch eine schwache ätherische Farbe angedeutet, den Himmel als Wohnsitz der seligen Geister bezeichnen.

Auf dem untern Theile des Bildes erhebt sich in der Mitte, auf vier Stufen ein Altar, mit einer Monstranz, und wie im Himmel der Heiland, so erscheint hier auf Erden als Mittelpunkt das heilige Sakrament, wodurch sich das Opfer Christi mystisch in der Kirche wiederholt. Dem Altare zunächst sitzen zu beiden Seiten die vier lateinischen Kirchenväter. Vom Beschauer rechts diktirt der heilige Augustinus

mit ungemein sprechendem Ausdruck einem Jüngling seine Gedanken in die Feder. Neben ihm auf dem Fußboden liegt, wie die Aufschrift zeigt, das Buch der Stadt Gottes, das vorzüglichste Werk dieses Kirchenvaters. Der heilige Ambrosius, ihm zur Rechten, hebt mit begeisterter Andacht den Blick zur Glorie des Himmels empor und scheint die Stimmung des von ihm benannten und ihm zugeschriebenen Lobgesanges auszudrücken. Gegenüber vom Beschauer links ist der heilige Gregorius im päbstlichen Ornate vorgestellt. Er scheint in dem Buche in seiner Hand gelesen zu haben, indem er sein Haupt zur Betrachtung der im Himmel erscheinenden Gottheit erhebt. Sein Marmorsessel, mit Löwenfiguren an den Seitenlehnen, zeigt die Form der bischöflichen Stühle der ältesten römischen Kirchen, wie man sie noch in einigen derselben sieht. Neben ihm liegt ein Buch mit der Aufschrift: L. Moralium, sein Werk über das Buch Hiob. Ihm zur Linken sitzt der heilige Hieronymus in Cardinalskleidung, wie er gewaltig das Buch mit beiden Händen erfassend, mit tiefem Ernste überlegt. Man bemerkt bei ihm den Löwen, sein gewöhnliches Attribut, und zwei Bücher, welche die Aufschriften als seine Briefe und die von ihm übersetzte Bibel anzeigen. Die Namen der erwähnten Kirchenväter sind im Nimbus der Figuren angezeigt. Ein Geistlicher, der sich zu dem heiligen Hieronymus wendet, im grünen mit goldgestickten Bischofsgewande, auf die Monstranz mit beiden Händen zeigend, wird für den heiligen Johannes Chrisostomus erklärt, aber ohne Zweifel mit Unrecht, da ihm der Nimbus fehlt. Ein junger Mönch, der neben ihm am Altare kniet, sieht mit inniger Verehrung auf die beiden letzterwähnten Kirchenväter.

Ein Mann im blauen Mantel, mit kahlem Scheitel und langem Bart, wendet sich zum heiligen Ambrosius, mit der Rechten empor zum Himmel zeigend: Man erklärt ihn für den Petrus Lombardus, den sogenannten Meister der Sentenzen. In dem weißgekleideten Mönche, zwischen dem Lombardus und Ambrosius, glaubt man den Scotus, einen ebenfalls berühmten Theologen des Mittelalters zu erkennen. Hinter dem heiligen Augustinus befinden sich der heilige Thomas von

Aquin in der Kleidung des Dominikaner-Ordens, der heilige Pabst Anaclet mit einem Buche und Martyrpalm und der heilige Bonaventura ins Lesen vertieft. Auch ihre Namen sind im Nimbus der Figuren angezeigt. Neben dem letzteren steht, auf der untersten Stufe des Altars, der Pabst Innozenz III., der als ausgezeichneter Theolog seiner Zeit, insbesondere durch seine Schrift über die Messe, in dieser Versammlung erscheint. Sein Blick ruht mit ernster Betrachtung auf dem heil. Sakrament, und sehr entsprechend ist diesem Ausdruck die bedeutende Gebährde seiner emporgehobenen Hand. Auf seinem goldbrocatenen Mantel sind Bilder der Apostel zu bemerken. Neben ihm, mehr nach dem Vorgrunde, scheint ein bärtiger Mann, über einem gelben Unterkleide einen blauen Mantel tragend, einem nach Erkenntniß göttlicher Dinge begierigen Jünglinge, der über ein Gemäuer sieht, auf die daselbst versammelten Theologen hinzuweisen. Hinter ihm zur Rechten ist Dante, der größte christliche Dichter, mit Lorbeern bekränzt, und zur Linken der berühmte Savanarolla, der auf Anstiften Alexanders VI. als Ketzer hingerichtet worden.

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer links, ist die Verehrung des Volkes für die Gegenstände der Religion, durch drei Jünglinge angedeutet, welche ihre Knie vor dem heiligen Sakramente beugen. Hinter ihnen sind zwei Bischöfe von ungemeiner Individualität des Charakters, vermuthlich Bildnisse. Auf dem Vorgrunde zeigt ein mit einem Mantel bekleideter Mann, den man von hinten sieht, auf die zu Boden liegenden Schriften der Kirchenväter. Diese sämmtlichen Figuren sind in einer Gruppe vereinigt. In der folgenden, mit der sich das Bild auf dieser Seite endigt, sind einige Laien im Streit über religiöse Gegenstände vorgestellt.

Ein Mann, in dem man das Bildniß des Bramante erkennt, scheint, auf ein Geländer gelehnt, den Beweis seiner Meinungen in dem vor ihm aufgeschlagenen Buche gefunden zu haben. Aufmerksam schaut in dasselbe, mit der Hand hineinzeigend, ein ihm zur Rechten stehender Jüngling. Zur Linken nähert sich von hinten ein anderer, um es ebenfalls zu betrachten. Ein Jüngling vom Beschauer rechts, verläßt den

Streit und scheint, auf die Kirchenväter hinzeigend, den in der Person des Bramante Vorgestellten zu ermahnen, sich ihrer Entscheidung zu unterwerfen, während jener in sein Buch zeigt, und sich hartnäckig auf dasselbe beruft. Gegen den Hintergrund bemerkt man am äußersten Ende des Bildes einen schwarz gekleideten Mönch, und mehr in der Ferne, zwischen den beiden letzterwähnten Gruppen einen Bischof mit drei weißgekleideten Mönchen im Gespräch begriffen. Auf der Anhöhe, die der Horizont begränzt, erscheinen einige Figuren, die mit der Einrichtung eines Gebäudes, vermuthlich einer Kirche, beschäftigt sind. Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Personen auch den heiligen Franciscus und den Liranus, allein man weiß diesen keine Stelle einzuräumen.

Der Parnaß.

Der Gegenstand des folgenden großen Wandgemäldes ist eine dramatische Darstellung der Poesie in einer Versammlung der griechischen, römischen und neuitalienischen Dichter auf dem Parnaß bei Apollo und den Musen. *)

Apollo erscheint mitten im Bilde auf dem Gipfel des Berges unter Lorbeerbäumen sitzend. Die Musen sind ihm zu beiden Seiten in zwei Gruppen versammelt, und zu seinen Füßen ergießt sich der Quell der Hippokrene. Die Geige, auf der ihn hier der Künstler spielend vorstellte, gab er ihm, nach einer von Bellori angeführten Tradition, zu Ehren eines damals berühmten Meisters auf diesem Instrumente. Ursprünglich lag es nicht in der Absicht des Künstlers den Apollo mit der Geige vorzustellen, er scheint dazu erst später bestimmt worden zu seyn; denn im Stiche Marc-Antons, der denselben nach einer Zeichnung Rafael's gearbeitet, trägt Apollo dem Costüme angemessen, die Leyer. Auch befinden sich darauf einige in der

*) Den Parnaß hat Volpoto sehr treu gestochen. Auch P. Fidanza hat dieses Gemälde in Kupfer gebracht und besonders schön Marc-Anton. Das Blatt dieses Meisters ist äußerst selten.

Luft schwebende Amore, die von Vasari fälschlich als auf dem Gemälde vorhanden angeführt werden. Hingegen fehlt die auf demselben befindliche Figur der Sappho. Auch die Gruppe des Vorgrundes, vom Beschauer rechts, ist von dem des Gemäldes gänzlich verschieden.

Die Figur des Apollo zeigt im Gemälde in ihren Bewegungen keine schönen Linien und sie ist daher die am wenigsten gelungene des Bildes. Die Musen hingegen sind sehr reizende und anmuthige Gestalten, aber wenig charakterisirt in Hinsicht ihrer besondern Bestimmungen, die auch zu Rafael's Zeiten nicht so bestimmt, wie gegenwärtig ausgemittelt waren. Auch sind sie großentheils ohne Attribute und die ihnen ertheilten Namen können daher meistens nur auf Willkühr beruhen.

Zwei von ihnen erscheinen sitzend zu beiden Seiten des Apollo. Die vom Beschauer rechts trägt ein himmelblaues Gewand und hat eine Leyer in der Hand, die andere zur Linken hält eine Trompete. Bellori erklärte die letztere für die Clio oder Calliope, die erstere hingegen für die Urania: vielleicht der Idee dieses Künstlers angemessen, obgleich keine dieser Musen mit den erwähnten Attributen auf alten Denkmälern vorkommt. Eben so wenig dieser entsprechend, legte Bellori der epischen Muse die Trompete bei, um damit das Lob ihrer Helden zu verkünden. Zwei andere hinter jenen bezeichnen die Masken als die Musen des Schauspiels. Zur Rechten der einen derselben ist eine Muse mit einem Buche in moderner Gestalt, und neben dieser eine andere mit einer Trommel zu bemerken, mit der zuweilen Thalia auf alten Monumenten vorkommt. Die zu beiden Seiten des Apollo und der Musen versammelten Dichter zeigen Rafael's gewöhnliche Kunst der Charakteristik. Nach Vasari bildete der Künstler hier einige seiner Zeitgenossen nach der Natur und bediente sich zu den Zügen der Verstorbenen der von ihnen vorhandenen Bildnisse. Aber mit Ausnahme des geringeren Theiles herrschen gegenwärtig über ihre Benennung nur streitige Meinungen.

Homer, vom Beschauer links, blind nach der bekannten Sage vorgestellt, singt begeistert seine Verse, die ein Jüng-

ling mit sprechendem Ausdruck der Aufmerksamkeit auf seine Worte, niederschreibt. Hinter ihm hat Dante den Parnaß so eben unter der Leitung Virgils beschrieben. In dem Jünglinge, dem Virgil zur Linken, glaubt man ohne Grund den Rafael zu erkennen, seine Züge aber zeigen nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit dem unbezweifelten Bildnisse des Künstlers in der Schule von Athen. Auch läßt sich bei der anerkannten Bescheidenheit seines Charakters nicht annehmen, daß er sich hier mit Lorbeeren bekränzt, als Günstling der Musen selbst vorstellen wollte.

In der untern Gruppe auf derselben Seite des Bildes ist zunächst dem Lorbeerbaume Petrarca zu bemerken, und neben ihm eine schöne mit Lorbeern bekränzte Frau, die von einigen für die Laura, von andern für die Corinna erklärt wurde. Nach Fea ist in dieser Figur Corinna in der Person der Laura vorgestellt. Sie ist wahrscheinlicher Corinna, weil Laura keine Dichterin war, auch sie abgewendet und unbekümmert um den Petrarca, mit einem andern Dichter zu sprechen scheint, der in der einen Hand ein Buch und mit der andern ein Blatt mit unleserlicher Schrift hält. Fea erklärt diesen für Ovid und Montagnani für den Dichter Berni, und das Papier in seiner Hand für eine Bittschrift an den Apollo zur Aufnahme in die Reihe der Dichter, zu Gunsten seiner burlesken Poesie. Die Verfasser der neuesten Beschreibung Roms halten sie für berühmte Liebesdichter, denn aus solchen scheint die ganze Gruppe zu bestehen, da außer Petrarca und der Corinna sich in derselben nach Sappho befindet, die auf dem Vorgrund sitzend eine halbgeöffnete Rolle mit ihrem Namen hält.

Auf der andern Seite des Bildes vom Beschauer rechts, erscheinen fünf andere Dichter. Den ersten neben der Muse, die den Rücken zeigt, erklärt man für den Tebaldeo und den zweiten für Boccaccio. Auch Vasari erwähnt dieser Beiden unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Dichtern. Der dritte, der die eine Hand auf die Brust legt und die andere auf die Hüfte stützt, scheint das Gesicht zu dem vierten zu wenden, der hinter ihm den Kopf in Profil zeigt. Montagnani erklärt diesen für den Cornelius Gallus, dem fälschlich einige

Elegien eines spätern Dichters zugeschrieben worden sind, und jenen für den Ovid. In den Personen des Tebaldeo und Boccaccio sind nach seiner Meinung Plautus und Terentius vorgestellt. Der fünfte und letzte in dieser Folge, mit bartlosem Gesichte und herabwallendem Haar, ist Sannazar.

Die Gruppe neben dem Fenster auf dieser Seite des Vorgrundes besteht aus drei Figuren.

Der bejahrte Dichter, der sitzend mit Begeisterung zu sprechen scheint, wird nicht unwahrscheinlich als Pindar erklärt. In dem anderen im besten Mannesalter, der sich jenem mit dem Ausdrucke der Bewunderung nähert, glaubt man Horaz, einen begeisterten Bewunderer zu kennen. Der dritte, den Zeigefinger auf den Mund legend, scheint mit großer Aufmerksamkeit dem Pindar zu hören. Fea erklärt diese Figur für den Alexander Calimachus, Montagnani hingegen für Anakreon. Vasari erwähnt unter den auf diesem Bilde vorgestellten Personen auch des Ennius, Tibull, Catull und Properz. Sie bezeichnen zu wollen, würde nur neue grundlose Vermuthungen herbeiführen.

Im Parnaß ahndet man in einigen Musen immer noch etwas von der Art zu coloriren, die wir in den Bildern der Decke und verschiedenen Figuren der Disputa gesehen; aber der Styl ist größer und edler geworden, in einigen Theilen sogar erhaben, die Massen sind durchgehends besser beobachtet, und in den Falten ist mehr Wahl und Geschmack, es weht im Ganzen ein kühnerer, freierer, mehr gebildeter Geist. Das Freundliche und Heitere, welches in diesem Bilde herrscht, schadet weder der zarten Empfindung noch der Würde der Gestalten. Die Musen sind lauter Lust und Liebe, die Dichter eine gute verständige Gesellschaft.

Die Zeichnung ist nicht durchaus gleich gut, noch immer sind einige Stellen tadelhaft, manches andere aber vortrefflich, von auserlesener Form. Wenn Rafael, möchte man sagen, in der Disputa das Natürliche in der Natur abzubilden versucht, so hat er hier dem Malerischen und Dichterischen nachgestrebt. In den Stellungen, den Gewändern,

im Haarputz, selbst in den Mienen und im Ausdruck der Musen ist so viel Verschiedenheit, sind so gefällige Wendungen, reizende Nachlässigkeit, unschuldige Laune, sanfter Muthwille, Zärtlichkeit, Huld und Gemüth, daß sie dadurch sämmtlich unaussprechlich liebenswürdig werden. Eben so sehr muß man die fein und treffend gegebenen Charaktere in den Figuren der Dichter bewundern. Pindar ist unübertrefflich gelungen, voll hoher prophetischer Würde. Der feine polirte Horaz, in zierlich geschürztem Gewand, nähert sich mit Anstand und bewundert den Mann. Pindar weiset ihm den Weg, welchen er nehmen soll, Ovid bedächtig und in sich gekehrt, merkt auf die Lehre. Die Handlung ist in diesem Bilde weit leichter und freier, als in der Disputa. Die Schraffirungen sind sparsamer und sehen wegen der breitern Striche milder aus; das Colorit ist überhaupt besser, und einige Stellen hell und blühend, doch findet man überhaupt noch nicht solche schöne Massen und Töne der Farben, wie in der Schule von Athen. *)

Die Schule von Athen.

Das unter dem Namen der Schule von Athen berühmte Gemälde **) gewährt eine Darstellung des Lebens der Philosophie. Wie in den zwei erwähnten Bildern erscheint hier eine Vereinigung der Personen verschiedener Zeitalter und Völker, und jene Benennung dürfte daher nur durch den Umstand nicht unpassend seyn, das vornehmlich von Athen aus sich die Wissenschaft über Europa verbreitete. Der bereits erwähnte Anonymus des Comolli nennt es, seinem Gegenstande nicht unangemessen, la scuola degli antichi filosofi. Aber schon Agostino Veneziano setzte, in der Meinung es sei ein christlicher Gegenstand, auf seinem vier Jahre nach Rafael's Tod erschienenen Kupferstich: Der englische Gruß in griechi-

*) Propyläen I. 119.

**) Gestochen von Augustin von Venedig, Georg von Mantua, Volpato und F. Tomasini.

scher Sprache. Vasari erklärte es für die Vereinigung der Theologie und Philosophie vermittelst der Astrologie und dieser Erklärung sind auch Borghini *) und Lomazzo **) beigetreten. Der letztere glaubte auch in der sogenannten Disputa ausser dem Streit über das heilige Sakrament eine Vermittlung zwischen der Theologie und Philosophie zu erkennen. Auf dem 1550 erschienenen Kupferstich des Giorgio Mantuano wird es der Streit des heiligen Paulus mit den Stoikern und Epikuräern genannt, und Tomasini gab beim Aufstich dieser Platte im Jahre 1617 dem Plato und Aristoteles, als vermeinten Aposteln, Heiligenscheine. Scanelli ***) sah in diesen beiden Figuren die heiligen Petrus und Paulus, die in der Versammlung der heidnischen Philosophen die neue und höhere Erkenntniß der ewigen Güter verkünden. — Die Scene ist ein schönes Gebäude, das sich auf vier Stufen erhebt, und den Hintergrund des Gemäldes bildet. Seine Construktion erinnert, wie Bellori bemerkt, an den Plan des Bramante zu der neuen Peterskirche: vermuthlich ist es auch nach der Zeichnung dieses Architekten ausgeführt. Es zeigt ein griechisches Kreuz, über dessen Querschiff man eine Trommel bemerkt, die mit einer Kuppel bedeckt zu denken ist. An der Hinterseite gewährt ein Portal die Aussicht auf das Freie. An der Vorderseite des zu beiden Seiten mit einem Tonnengewölbe bedeckten Hauptschiffes stehen die Statuen der Minerva und des Apollo, denen als den Gottheiten der Weisheit und der Musen dieser Tempel der Wissenschaft geweiht ist. Die Reliefs unter denselben sind wegen ihres verdorbenen Zustandes nicht mehr deutlich zu erkennen. Auf dem Kupferstiche des Volpato erkennt man ihre Gegenstände nach der Beschreibung des Bellori. Auf dem unter der Minerva ist eine sitzende weibliche Figur, welche dieser Schriftsteller für die Tugend erklärte. Sie hat einen Scepter in der Hand: ihr zur Rechten bemerkt man den Thierkreis und zur Linken zwei Genien. Das obere Relief unter dem Apollo stellt einige Figuren in

*) Riposo a cart. 316.

**) Trattato della pitt. 282.

***) Microcosmo della pittura lib. II. 4.

heftiger Bewegung und das untere einen Triton vor, der eine Nymphe umfaßt. Bellori erkannte in diesem Gegenstande die Wollust und in jenem den Zorn.

Die Schule der höchsten Philosophie ist vor dem Gebäude auf dem durch die Stufen erhöhten Platze versammelt. Hier in der Mitte sind die beiden größten Philosophen des Alterthums, über deren Vorzug im Mittelalter und zu Rafael's Zeiten Zwiespalt herrschte, im Streit begriffen. Plato scheint in der spekulativen und Aristoteles in der praktischen Philosophie als der vorzüglichste Lehrer vorgestellt zu seyn. Jener, mit dem Timäus in der Linken, zeigt mit der Rechten zum Himmel empor, um auf die im göttlichen Wesen begriffenen Ideen, als auf den Urquell der Wahrheit, zu deuten; Aristoteles hingegen, der, wie die Aufschrift bezeugt, in der einen Hand das Buch seiner Ethik hält, und die andere hinab zur Erde wendet, scheint die in der Erfahrungswelt anwendbare Sittenlehre als den Zweck der philosophischen Erkenntniß zu behaupten. Mehrere Schüler dieser Weltweisen sind im aufmerksamen Zuhören ihnen zu beiden Seiten versammelt. In dem bejahrten Manne im weiten gelben Mantel, der vordersten Figur vom Beschauer rechts, glaubte man das Bildniß des Bembo zu erkennen, der aber zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes nicht dieses hohe Alter zeigen konnte. *) Hingegen läßt dieses angebliche Bildniß von ihm, welches ein kahles Haupt mit langem Barte zeigt, einen wenigstens sechzigjährigen Mann erkennen. Den ihm gegenüberstehenden Jüngling mit blondem Haare erklärt man für den Alexander, aber sehr grundlos glaubt man in der dritten Figur derselben Reihe nach dem Hintergrunde, den Nikomaches, einen berühmten Musiker des Alterthums, zu erkennen, den Bellori weit wahrscheinlicher bei dem Pythagoras vermuthet, zu dessen Lehre er sich bekannte.

---

*) Bembo war nach Tiraboschi stor. della letteratura italiana VII part. II. lib. 3. im Jahre 1470 geboren, und konnte demnach zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes, wo er noch gar nicht in Rom war, nicht über 41 Jahre alt seyn.

In der folgenden Gruppe vom Beschauer links ist Sokrates mit einigen Schülern vorgestellt. Er wendet sich unter ihnen zu Alcibiades, einem schönen jungen Mann in Rüstung. Der Ausdruck, mit dem er, an den Fingern zählend, die beim Gespräche gefundenen Sätze zu wiederholen scheint, um daran seine Folgerungen anzuknüpfen, ist seinem Charakter ungemein entsprechend. Hinter dem Alcibiades ruft ein Mann mit der Hand winkend, zwei Dienern zu, die von ihm verlangten Schriften zu bringen. Der eine kommt sehr eilig, der andere scheint sich bei seinem Herrn wegen der Verzögerung seines Ausbleibens zu entschuldigen.

Auf demselben Plane, vom Beschauer rechts, ist ein schreibender Jüngling mit vortrefflichem Ausdruck der Emsigkeit und Vertiefung der Seele in den Gegenstand ihrer Thätigkeit zu bemerken. Auf ihn sieht von hinten ein Mann, der mit beiden Armen auf dem Postament eines Pilasters ruht. Ein Philosoph mit kahlem Haupte, in einen braunen Mantel gehüllt, scheint sich seinen Gedanken zu überlassen, und ein Greis auf seinen Stab gestützt, so eben in diese Versammlung einzutreten.

In der Mitte des Bildes ist Diogenes der Cyniker, fast ganz entblößt, nachlässig auf den Stufen des Gebäudes hingestreckt. Abgesondert von den übrigen Weisheitsfreunden scheint er auf der Tafel in seiner Hand den Inhalt seiner eigen Lehre zu betrachten, ihn kümmern alle übrigen Systeme nichts, ihm genügt das seine. Neben ihm steigt ein Jüngling empor, der, auf ihn hinweisend, Neigung zu seiner Lehre zu verrathen scheint, während ein älterer Mann demselben den Plato und Aristoteles zeigt, um ihn von einer falschen Weisheit abzuleiten.

In der Gruppe des Vorgrundes unterhalb der Stufen erscheinen die Lehrer der Arithmetik, Geometrie und Astronomie, die in der Republik des Plato als Vorbereitungswissenschaften zur Philosophie empfohlen werden. Als Haupt der Arithmetik ist, vom Beschauer links, Pythagoras vorgestellt, der, in den Zahlen die Prinzipien der Dinge erkennend, diese Wissenschaft in ihrer höchsten Bedeutung erfaßte. Er ist, mit

dem einen Knie auf einem Schemel ruhend, im Schreiben begriffen. Ein Jüngling, ihm zur Linken, hält eine Tafel, auf welcher die von demselben erfundenen Tonverhältnisse der Musik zu bemerken sind, und worauf man die griechischen Worte: **Diapason, Diapente** und **Diatesseron** (Octave, Terze, Quinte) liest; ein bejahrter Mann, den man Empedokles benannte, der aber nach Montagnani Epicharmus seyn soll, sitzt ihm zur Seite mit Dintenfaß und Feder, aufmerksam in das Buch jenes Philosophen schauend, um das darin von ihm Verzeichnete nachzuschreiben. Den Mann mit einem Knebelbarte, der hinter dem Pythagoras nach demselben Buche sieht, bezeichnet der Turban als einen Morgenländer. Er ist für den Averrois erklärt worden, da man aber diesen bei dem Aristoteles vermuthen sollte, zu dessen Werken er einen im Mittelalter berühmten Commentar verfertigte, so ist wahrscheinlicher in ihm irgend ein arabischer Mathematiker vorgestellt, um auf das Verdienst dieses Volkes um die Rechenkunst und die von ihm erfundenen Zahlen zu deuten. Montagnani erkennt in ihm den Empedokles, wobei er behauptet, daß die Einwohner von Großgriechenland auch Turbane trugen, übergeht aber den Knebelbart, der diese Figur, wenn nicht als einen Morgenländer, doch gewiß als einen sogenannten Barbaren bezeichnet, mit Stillschweigen. Hinter dem sogenannten Empedokles hebt ein Jüngling zwei Finger seiner Hand empor, um nach Bellori's Meinung, die doppelten von Pythagoras erfundenen Consonanzen zu zählen. Das weibliche Ansehen, welches dieser, ausser dem Kopfe und der einen Hand, verdeckte Jüngling durch den einer Haube ähnlichen Hut erhält, veranlaßte, daß man in ihm die Aspasia zu erkennen glaubte. Montagnani erklärt ihn für den berühmten Mathematiker Archytas, der sich wohl in einer der hier vorgestellten Personen, am wenigsten aber in dieser so jugendlich gebildeten vermuthen läßt. Der stehende Jüngling, in einem weißen, mit Gold verbrämten Gewande, hinter dem vorerwähnten mit der Tafel, ist, der Tradition zufolge, das Bildniß des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere. Vor ihm, vom Beschauer rechts, zeigt ein Philosoph, nach dem Pythagoras gewendet, mit stolzem Ansehen in sein geöffnetes Buch. Ein anderer,

den man für den Epiktet, aber ohne Grund erklärte, sitzt neben demselben mit der Schreibfeder in der einen Hand, und mit der andern das Haupt unterstützend, im Nachsinnen, und ungewiß scheinend, über das, was er schreiben will. Dem Charakter und Ausdruck nicht unangemessen, erklärt Montagnani diese Figur für den Skeptiker Archesilaus und die zuvor erwähnte für den Sophisten Hippias von Elis. An den Zierathen am Saume des Gewandes des vermuthlichen Hippias, den man wegen seiner anscheinenden Beziehung mit dem Pythagoras für einen Anhänger jenes Philosophen erklärte, glaubte man ehemals, dem Bellori zufolge, antike Musikanten zu erkennen.

Noch ist auf dieser Seite des Bildes neben dem angeblichen Empedokles, ein Mann zu bemerken, der in ein Buch schreibt, das auf einem Säulenfuße mit einem Postamente ruht. Er ist nicht unwahrscheinlich für den Epikur erklärt worden, obgleich sein Gesicht sich von den antiken Bildnissen desselben gänzlich entfernt. Denn da diese zu Rafael's Zeiten vermuthlich unbekannt waren, so läßt sich annehmen, daß der Künstler durch das feiste wohlbeleibte Ansehen und die weinlaubscheinende Bekränzung den Philosophen charakterisirt, der den Sinnengenuß für den Zweck des menschlichen Daseyns erklärte. Der Charakter der Blätter ist undeutlich; die meisten haben sie für Eichenlaub erklärt. Bellori, der diese Figur nicht benennt, fand in derselben eine Anspielung auf das Wappen Julius II. Den Verfassern der neuesten Beschreibung Roms scheint es den Weinblättern entsprechender, die auch eine dem Charakter des Epikur angemessene Bekränzung sind. Zwei Knaben erscheinen bei ihm, der eine hinter demselben, der andere ihm zur Linken. Ihm rechts ist ein Mann mit einem Kinde auf dem Arme.

In der entgegengesetzten Gruppe vom Beschauer rechts ist Archimedes in der Person des Bramante als Lehrer der Geometrie vorgestellt. Er steht gebückt nach einer Tafel mit jener geometrischen Figur, die er, mit dem Zirkel in der Hand, den um ihn versammelten Schülern erklärt. Den sprechenden Ausdruck derselben hat man vorzüglich bewundert. Der erste zeigt bei geringer Fassungskraft die höchste aber vergebliche

Anstrengung des Geistes; er hat sich zu genauerer Betrachtung der zu erklärenden Figur auf die Knie niedergelassen, jedoch ohne die Demonstration zu begreifen, der zweite, ein schöner Jüngling mit blondgelocktem Haar, der hinabsehend sich auf des ersteren Rücken stützt, offenbaret durch seine freudige Miene und sprechende Gebärde der linken Hand mit erhobenem Zeigefinger den Moment, in dem die Erklärung des Lehrers ihm einzuleuchten beginnt. Der dritte mit einem Knie auf dem Boden ruhend, scheint sie schon begriffen zu haben, und darüber mit seinem hinter ihm stehenden Gefährten zu sprechen, der beim Begreifen derselben freudige Bewunderung äussert. In diesem ist nach Vasari Friedrich II. von Mantua vorgestellt.

In der weiteren Folge, am Ende des Bildes, bezeichnen zwei männliche Figuren die verwandten Wissenschaften der Astronomie und Geographie. Die eine, ein Mann, dessen bärtiges Haupt eine schwarze Mütze bedeckt, hält eine Himmelskugel und die andere, die den Rücken zeigt, eine Erdkugel in der Hand. Die erstere ist vermuthlich Zoroaster, und in der letzteren, deren Haupt eine Königskrone schmückt, Ptolomäus, der berühmte Geograph des Alterthums, vorgestellt, von dem in Rafael's Zeitalter die irrige Meinung herrschen konnte, daß er zu der Herrscherfamilie Aegyptens gehörte. Nach Torrigio *) erscheint in der erstgenannten dieser beiden Figuren das Bildniß des Castiglione, Bellori aber erklärt dieselbe Figur für einen Chaldäer, zur Andeutung der diesem Volke zugeschriebenen Erfindung der Astronomie. Montagnani hingegen, der in ihrer durch goldene Sterne sehr deutlichen Himmelskugel eine Erdkugel erkennt, für den Euklides, weil die Geometrie zur Ausmessung der Erde erfunden worden ist. Auch Vasari bezeichnet sie als den Zoroaster, für den Bellori hingegen die andere mit der Königskrone mit anscheinendem Grunde erklärt, weil die Sage diesen Stifter der persischen Religion König der Baktrianer nennt. Die gelehrten Herausgeber der Beschreibung Roms halten sie jedoch wahrscheinli-

*) Grotte Vaticane. pag. 278.

cher für den Ptolomäus, weil sie die Erdkugel ausdrücklich als einen Geographen bezeichnet. Dem Zoroaster scheint die Himmelskugel angemessen, da man vermuthlich noch vor Rafael's Zeiten unter der Sternkunde vielmehr die wahrsagende Astrologie verstand, die in Verbindung mit der Zauberkunst (arte magica) steht, als deren Erfinder Petrarca den Zoroaster benennt. *) Zuletzt hat hier der Künstler sich selbst und seinen Lehrer Perugino abgebildet.

Einige haben dieses Gemälde in eine frühere Zeit, als die Disputa gesetzt, allein dieses ist gegenwärtig allgemein als Irrthum anerkannt. Es veranlaßte ihn die von Vasari angegebene Folge, in welcher die rafaelischen Werke dieses Zimmers entstanden. Nach ihm verfertigte der Künstler zuerst die Schule von Athen, dann die Deckenbilder, darauf den Parnaß und nach demselben die Disputa. Auch von dem Anonymus des Comolli werden diese Gemälde in derselben Ordnung angeführt. Schon Bellori erkannte die Unrichtigkeit dieser durch die Anschauung des Styls und der Ausbildung der Kunst so offenbar widerlegten Zeitbestimmung. In der Epoche nach Mengs war vielleicht der Pater della Valle der Einzige, der zu derselben wieder zurückkehrte, und zwar nicht durch das Ansehen des Vasari bewogen, sondern weil er in der Disputa und in den Deckenbildern eine höhere Kunstvollkommenheit, als in der Schule von Athen zu erkennen glaubte; ein Urtheil, welches von seiner Kenntniß eben keine vortheilhafte Meinung gewährt. **)

Im Vergleich mit der sogenannten Disputa zeigt dieses Gemälde, welches leider, so wie das erstere, an Glanz und Frische ungemein verloren, bei gleicher Tiefe der Erfindung, Charakteristik und Sorgfalt der Ausführung, eine höhere Stufe in den zur Darstellung erforderlichen Theilen der Kunst. Hier ist Rafael schon mehr Maler, mehr Colorist geworden, er wechselt in den Tönen schon ab, ohne der Uebereinstimmung

*) Trionfo della Fama cap. II.

**) Vorrede zu dem Leben Rafael's von Vasari V. 230.

des Ganzen zu schaden, weder das Mechanische noch das Wissenschaftliche in der Kunst hinderten das freie Streben und Wirken seines Geistes mehr, alles ist kühner gedacht, mit mehr Freiheit und Geschmack angelegt, geordnet, vertheilt, die Falten der Gewänder sind breiter, zierlicher, sorgfältiger gewählt, die Massen von Licht und Schatten reiner, größer, weniger gebrochen und daher wirksamer und deutlicher.

Man könnte nach Meyer vielleicht die Hauptbilder, welche Rafael im Vatikan gemalt, also charakterisiren, daß man sagte: in der Disputa sei die Natur am getreuesten und gewissenhaftesten nachgeahmt; im Parnaß habe er am schönsten gedichtet; in der Schule von Athen den feinsten Geschmack und den weitesten Umfang seiner Gedanken gezeigt, sie sei, nicht so wohl wegen Vollkommenheit in den einzelnen Theilen der Kunst, als wegen ihrer Verdienste im Allgemeinen das schönste Muster für Künstler, — im Heliodor sei der Styl größer, die Gedanken nehmen einen erhabenen Schwung, die Messe von Bolsena hingegen habe unter allen das schönste Colorit, die kühnste Behandlung. *)

Bei der Vergleichung der Disputa, des Parnasses und der Schule von Athen sieht man Rafael's Geist und Kunst sich stufenweise immer mehr ausbilden, freier und vollkommener werden. So wie er sich im Colorit und in den übrigen angeführten Theilen der Malerei verbessert hat, so geschah es auch in der Zeichnung und selbst in der Behandlung. In der Schule von Athen kommt nichts Schiefes, Krummes oder Verschobenes mehr vor, keine Hand, kein Fuß, die falsch gestellt, steif oder schlecht bewegt wären, sondern alles ist an seiner Stelle, thut gute Wirkung und ist im Ganzen richtig, obwohl manches besser ausgeführt, auch wohl zartere und geeignetere Umrisse haben könnte. Die Farben sind richtiger, in bessern Massen angelegt, und daher auch die Schraffirung in den Schatten weniger nothwendig geworden, die Striche sind jetzt viel breiter, freier und gelinder, d. h. sie unterscheiden sich

*) Propyläen I. 120.

weniger von der Masse, welche sie heben oder vertiefen sollen, keine Falten sind über die hohen Stellen der Glieder weggezogen. *)

Die Schule von Athen ist auch als ein herrliches Muster der Anordnung zu betrachten. Ueberall ist die Gruppe der Gruppe, Handlung der Handlung entgegengesetzt, jedes Gewicht hat sein Gegengewicht erhalten; Symmetrie und Contrast herrschen durch das ganze Bild und in allen Theilen desselben.

Man hat verschiedentlich über den allgemeinen Gedanken des allegorischen Cyklus dieses Zimmers mit Rafael gehadert, den Künstler nicht allein für die Lösung, sondern auch für die Aufgabe an sich selbst zur Verantwortung gezogen, ohne vielleicht zu bedenken, daß die Aufgabe damals noch immer von denen ausging, welche die Gemälde begehrten und belohnten. Das Thema, welches hier gegeben war, gehört unstreitig zu den abstraktesten. Theologie, Jurisprudenz, Philosophie und Dichtkunst sollten in ihrer Vereinigung dargestellt werden, in rein geistiger Handlung. Das geforderte Substrakt konnte nur ein Dogma, ein allgemeines seyn, das in seinem innern Wesen den Kampf zwischen Glauben und Wissen, zwischen Idee und Begriff erzeugt und nährt. Damit war also den vier Fakultäten das eigentliche Feld ihrer Thätigkeit bestimmt. Die geniale Lösung dieses ursprünglich völlig abgezogenen Thema, d. h. selbes in seiner historisch-politischen Entwicklung detaillirt anzugeben und dadurch fruchtbar und lebendig zu machen, kann nur das Werk eines in den Wissenschaften viel erfahrnen, consequenten Denkers seyn, und man möchte daher nicht leicht irren, wenn man unter den ausgezeichneten Männern jener Zeit, deren viele unserm Künstler ergeben waren, den Urheber suchet, der aus Liebe zu Rafael, seinem Freunde, die Lösung dieser schwierigen Aufgabe so weit vorbereitete, daß letzterer nur zur Ausführung schreiten konnte. Früher schrieb man dem Bembo und später dem Ariosto die Mittheilung der gelehrten Kenntnisse zu, allein im Betreff des ersteren hat bereits Bellori die Unwahrscheinlichkeit durch die Bemerkung erwiesen, daß dieser

*) l. c. I. 121.

Gelehrte zur Zeit der Verfertigung dieser Gemälde sich noch nicht zu Rom befand. An Ariosto scheint Rafael einen rathenden Freund gefunden zu haben. Der Ritter Carlo del Pozzo besaß nämlich einen Brief von Rafael an diesen Dichter gerichtet, worin er ihn bittet, die Charaktere zu untersuchen, welche er in seiner Disputa anzubringen dachte, und ihm anzudeuten, welche am meisten geeignet schienen, den Gegenstand zu verdeutlichen und zu veredeln. Ferner bittet er ihn um Nachrichten über einige Nebensachen, damit er auch diese in ihrer ganzen und besondern Eigenthümlichkeit hervortreten lasse. *) Die Herausgeber der neuesten Beschreibung Roms finden es wahrscheinlich, daß Rafael bei der Schule von Athen den Castiglione vornehmlich zu Rathe gezogen habe. Dieser geistreiche Mann verräth nicht nur in seinen Schriften bedeutende Kenntnisse von der Geschichte der Philosophie, sondern es erhellet auch aus einem Schreiben des Künstlers an diesen seinen Gönner und Freund, daß er Gegenstände nach der Idee desselben ausführte. Er sagt nämlich in seinem Briefe: „Herr Graf! ich habe Zeichnungen auf mannigfaltige Weise nach den Erfindungen Euer Gnaden gemacht, und alle genügend, wenn mir nicht alle schmeichelnd. Aber ich befriedige nicht mein eigenes Urtheil, weil ich befürchte, nicht das Eurige zu befriedigen. Ich übersende sie Euer Gnaden; wählet eine davon aus, wenn Euch eine derselben würdig scheint."

Von der Schule von Athen ist noch ein berühmter Carton vorhanden, welcher von Rom nach Paris gebracht und daselbst im Museum bewundert wurde, von da aber in die Ambrosianische Bibliothek zu Mailand kam, welcher er vom Cardinal Borromeo geschenkt wurde. Er ist 8½ Pariser Fuß und 5 Linien hoch, und 24½ Fuß und 3 Zoll lang, mit schwarzer Kreide und Kohle ausgeführt. Es fehlet auf diesem Carton der ganze architektonische Theil, welcher den perspektivischen Hintergrund des Gemäldes bildet, und somit die zwei Statuen Apollo und Minerva, welche ihn als einen Tempel der Weisheit kenntlich machen. In der Gruppe der Figuren,

*) Richardson Traité de la peinture III. part. 2. p. 333.

welche sich auf der ersten Fläche, dem Beschauer zur Linken, darbietet, hat Rafael die Figur des Epiktet nicht gezeichnet, welche nachher sicherlich hinzugekommen ist, um die Gruppen mit den Seitenfiguren zu verbinden, und den zu großen leeren Raum auszufüllen. Die angebliche Aspasia, welche sich auf derselben Seite an dem Fuß der Säule hingedrängt, hat auf dem Carton das Käppchen nicht zur Kopfbedeckung; die Haare fallen ohne dieses auf die Schultern. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man weder den Maler selbst, noch seinen Meister. Zoroaster hat den Globus nicht, den er im Gemälde trägt. Auf dem obern Theile fehlt die erste Figur, welche man in der Ferne, dem Beschauer zur Linken findet. So sieht man auf der andern Seite auch die zwei Figuren nicht, welche auf dem Gemälde etwas aus der Ferne ihre Schritte gegen den Mittelpunkt richten, um sich mit der Gruppe zu vereinigen, die den Plato und Aristoteles umsteht. Uebrigens sind die Gesichter, die Gewänder, die Gruppirungen im Ganzen denen des Gemäldes gleich. Die Veränderungen hat Rafael gemacht, um die Gruppen unter einander zu verbinden und leere Räume auszufüllen.

Die Jurisprudenz.

Die drei Gemälde an der dem Parnaß gegenüberstehenden Wand beziehen sich auf die Rechtswissenschaft. Der Gegenstand des größeren über dem Fenster ist eine allegorische Darstellung der Klugheit, Mässigung und Stärke, welche die Gerechtigkeit als die vierte der sogenannten Cardinaltugenden begleiten sollen. *) Die Klugheit sitzt in der Mitte, erhaben über die beiden andern, die ihrer Leitung unterworfen sind. Sie ist, Zukunft und Vergangenheit zugleich durchschauend, mit zwei Gesichtern, wie Janus, einem jugendlichen und einem alten, vorgestellt. Ihre Brust bedeckt die Aegis mit dem Medusenhaupt, eben wie bei der Göttin der Weisheit. Ihrem

*) Die Jurisprudenz, Stärke und Mässigung hat R. Morghen gestochen.

jugendlichen Gesichte hält ein Genius den Spiegel vor, in dem sie die Begebenheiten der Zukunft erblickt, und ihrem alten ein anderer Genius eine brennende Fackel, wohl zur Andeutung des Lichtes, welches ihr die Kunde der Vorzeit gewährt. Die Stärke sitzt ihr zur Rechten mit Helm und Panzer bekleidet. Sie stützt sich mit der Linken auf einen Löwen, und hält mit der Rechten einen Eichenzweig, nach dem ein Genius die Hand ausstreckt, um von seinem Laube zu pflücken. *) Bellori glaubte, außer dem Attribut der Stärke, in demselben eine Anspielung auf das Wappenbild Julius II. zu erkennen. Dieses besteht jedoch nicht in einer gewöhnlichen Eiche (quercia), deren Laub hier dargestellt ist, sondern in einer Steineiche (rovere). Die Mäßigung, der Klugheit zur Linken, hält einen Zügel, mit dem sie die Strenge der Gerechtigkeit in den Gränzen der Billigkeit bewahrt.

Dieses schöne und anmuthige Werk scheint später als, die Schule von Athen gefertiget zu seyn, denn der Styl nähert sich bedeutend dem späteren des Künstlers, welchen wir im Zimmer Heliodors antreffen. Die Formen sind von einem größeren Charakter und zum Theil sehr schön, die Farben nach der Weise der Oelmalerei, sanft in einander vertrieben und nur äußerst selten Schraffirungen angebracht, das Colorit ist blühend, die Wirkung des Ganzen auf Massen berechnet, und daher kommt es, daß die Schattenpartien im Verhältniß des Effektes, welchen sie hervorbringen, gar nicht stark sind. Die Gewänder haben nach eben dem Prinzip der Massen breite Falten, sind aber nicht so zierlich, wie in der Schule von Athen. Wenn man diese zur Norm von Rafael's Kunstvermögen nimmt, so sind die Falten am Gewand der Stärke zu scharf gebrochen, an der Klugheit nicht schön gelegt und an der Mäßigung scheinen sie ebenfalls zu scharf gebrochen und zu wenig abwechselnd. **)

In den zwei untern Gemälden dieser Wand zu beiden

*) Nach Speth (Kunst in Italien II. 331) windet ihr der Genius die Zweige des Eichbaums als Kranz um die Schläfe.

**) Propyläen I. 123.

Seiten des Fensters ist die Ertheilung des weltlichen und geistlichen Rechts vorgestellt. Vom Beschauer rechts übergibt Gregor IX. einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen. Der Pabst ist das Bildniß Julius II. und in den sämmtlichen Umstehenden sieht man vermuthlich Personen des damaligen päbstlichen Hofes. Unter ihnen erkennt man zur Linken in dem vordersten den Cardinal Johann von Medici, der unter dem Namen Leo X. den päbstlichen Stuhl bestieg. Ihm zunächst ist der Cardinal Alexander Farnese, nachmaliger Pabst Paul III. und neben demselben der Cardinal di Monte, Oheim Julius III. zu bemerken. In den Köpfen ist viel natürlicher Ausdruck, der Charakter der Zeichnung leicht und groß, die Falten sind es ebenfalls und die Behandlung sehr meisterhaft.

Im andern Bilde zur linken Seite vom Beschauer ist der Kaiser Justinian vorgestellt, der dem Tribonianus das römische Gesetzbuch überreicht. *) Mehrere Rechtsgelehrte in langen rothen, mit Pelz gefütterten Kleidern, ihrer Amtstracht zur Zeit des Künstlers, sind dabei gegenwärtig. Diese beide Gemälde zeigen einen etwas kalten, Rafael's Frescomalereien sonst nicht gewöhnlichen Ton der Farbe, der vielleicht veranlassen konnte, sie nicht für eigenhändige Werke des Künstlers zu halten. Die übrigens vorzügliche Ausführung, insbesondere der Köpfe, scheint jedoch dieser Annahme zu widersprechen. Das letzterwähnte Bild ist sehr verdorben.

Die großen Figuren, die das gemalte Gesims des Sockels zu unterstützen scheinen, sind bei der Restauration des Carlo Maratta vielmehr neu gemalt als ausgebessert worden, und verdienen daher keiner besondern Aufmerksamkeit. Mehr von ihrem ursprünglichen Charakter zeigen die zwischen ihnen befindlichen kleinen Bilder, deren Gegenstände sich auf die der oberen Gemälde beziehen. Sie sind folgende: Unter der Disputa: ein heidnisches Opfer, vermuthlich in Beziehung auf die Verdrängung desselben durch das Meßopfer der katholischen Kirche. — Der heilige Augustin zu Pferde, einem Kna-

*) Beide Bilder sind gestochen in Reveil's Musée des peint. et sculpt.

ben begegnend, der ihm eine Schale mit der Bemerkung vorhält, es sei leichter damit das Meer auszuschöpfen, als das Geheimniß der Dreieinigkeit zu ergründen; — die Sibylle, die dem Kaiser August die heilige Jungfrau zeigt; — und die Betrachtung der göttlichen Dinge in Gestalt einer Frau, die ihren Blick zum Himmel erhebt. Die neben ihr um eine Säule gewundene Schlange bedeutet vermuthlich die Sünde, als die Basis der christlichen Lehre.

Unter der Schule von Athen: zwei Bilder, die sich auf die Betrachtung der natürlichen Dinge beziehen. Auf dem einen ist eine Frau vorgestellt, die im Nachdenken das Haupt auf dem Arme unterstützend, den einen Fuß auf den Erdball setzt, und auf dem andern zeigen sich einige um den Globus versammelte Philosophen, die über die Naturgesetze zu streiten scheinen. In zwei andern Bildern sieht man auf den in dem obern Gemälde vorgestellten Archimides bezügliche Gegenstände: nämlich die Vertheidigung von Syrakus durch die Kriegsmaschinen dieses berühmten Mathematikers und seine Ermordung bei der Eroberung dieser Stadt.

Unter der Ertheilung der Dekretalen: Moses, der den Israeliten die Tafeln des Gesetzes zeigt, welches als die Basis des geistlichen Rechts betrachtet werden kann. Unter der Ertheilung der Pandekten: die Statue einer bewaffneten Figur, vermuthlich Mars, mit mehreren Kriegern umgeben, die sie zu verehren scheinen. Bellori bezieht diesen Gegenstand auf die Stelle der Institutionen, daß die kaiserliche Majestät nicht allein mit den Waffen geschmückt, sondern auch mit den Gesetzen bewaffnet seyn müsse.

Nach Chattard *) und Fea **) stellt dieses Bild den Marcellus als Sieger unter seinen Soldaten vor. Aber demnach würde der Gegenstand sich nicht auf die Ertheilung der Pandekten, sondern auf den Archimedes in der Schule von Athen beziehen. Noch mehr ist dieser Erklärung die Basis der

*) Descriz. del palaz. Vat. II. 235.

**) Nuova descriz. di Roma 161.

Figur des angeblichen Marcellus widersprechend, die sie offenbar als eine Statue bezeichnet.

Die beiden Bilder unter dem Parnaß sind von Rafael's Erfindung. Das eine vom Beschauer rechts, eine schöne Composition *), stellt mehrere männliche Figuren, meist in antiker Kriegerkleidung, um einen Sarkophag versammelt vor, in welchen eine derselben auf Befehl eines stehenden jungen Kriegers, mit einem Speere in der Hand, Schriften zu legen scheint. Auf dem vom Beschauer rechts hingegen sieht man einen Mann zwischen andern mit Lorbeern geschmückten Männern, von denen der eine ihn anzutreiben, der andere aber abzuhalten scheint, seine Schriftrollen in das vor ihm lodernde Feuer zu werfen. Noch andere Personen sind dabei zugegen. Man hat seit Bellori das erstgenannte dieser Bilder für die Auffindung der Bücher des Numa Pompilius in dem Grabmale dieses Königs und das letzte für die Verbrennung derselben auf Befehl des Senats erklärt. Aber es sind weder die dargestellten Handlungen diesen Gegenständen entsprechend, noch läßt sich die Beziehung derselben auf das Gemälde des Parnasses begreifen. Montagnani gibt eine neue, aber noch weniger befriedigende Erklärung. Ihr zufolge ist in dem erstgenannten Bilde die Aufbewahrung der von Tarquinius Superbus angekauften sibyllinischen Bücher in einem steinernen Kasten und in dem zweiten die Verbrennung derselben beim Brande des Capitols zu den Zeiten des Sylla vorgestellt. Daß hier keine Feuersbrunst, sondern eine beabsichtigte Verbrennung von Schriften erscheint, zeigt die oberflächlichste Betrachtung. Die wahrscheinlichste Erklärung ist die, welche die Verfasser der Beschreibung Roms geben. Nach diesen ist im ersten Bilde Alexander der Große vorgestellt, der Homers Werke bei Achilles Gebeinen in dessen Grabmale niederzulegen befiehlt, und im zweiten der Kaiser August zu erkennen, welcher die Verbrennung der Aeneis des Virgil verhinderte. In beiden wären demnach sehr treffende Begebenheiten vorgestellt, welche die Verehrung

*) Gestochen von Marc-Anton.

zweier mächtiger Fürsten des Alterthums für die Poesie bezeugen.

Beide Gemälde haben durch die neuere Uebermalung nicht ganz ihren ursprünglichen Charakter verloren. In den architektonischen Dekorationen, am Fries, erscheinen zwei Schränke mit mathematischen Instrumenten und vier Portale, welche die Aussicht auf Landschaften mit Gebäuden gewähren, unter denen man den sogenannten Tempel der Minerva Medica bemerkt.

Die in einer Farbe gemalten Sockelbilder wurden meistens erst unter Paul III. von Perino del Vaga ausgeführt, wie Vasari im Leben dieses Künstlers versichert. Auch der Styl dieser Bilder entspricht mehr dem del Vaga, als dem Polidor da Carravaggio, dem sie von neueren Schriftstellern zugeschrieben werden. *)

Von 1508 bis 1511 malte Rafael, wie oben gesagt, in dem Zimmer della Segnatura und innerhalb dieser kurzen Frist ereignete sich jene denkwürdige Umwandlung, deren eigentliche Veranlassung noch immer streitig ist. Wir erblicken nämlich in der einen Hälfte dieser Malereien jenen antiken Schönheitssinn vorherrschend, dessen Anwendung auf die Kunst häufig der Styl genannt wird, auch der strenge, der Styl in der Strenge des Sinnes, wie Rumohr sagt; in der andern hingegen ist der malerische Geschmack bereits in seiner Ausbildung sehr weit vorgerückt.

Unter den Ursachen dieser rein technischen Umwandlung gibt man in den meisten Büchern des Faches nach Vasari des Michel Angelo anatomische Forschungen sammt den antiken vorbildlichen Denkmälern. Indessen steht die Strenge in der Zeichnung mit der Entstehung des malerischen Geschmackes, d. h. der breiten, flüßigen, harmonischen Manier, in durchaus keiner Verbindung; vielmehr scheinen diese Elemente einander gegenseitig zu widerstreben. Denn wie längst vor gänzlicher Entwicklung

*) Die grau in grau gemalten Bilder dieses Zimmers hat S. Bartoli gestochen in Leonis X. admirand. virt. imagines.

des neuen malerischen Geschmackes Michel Angelo, selbst Rafael, bereits ungemein große Zeichner waren, so wurden sie hingegen in der Zeichnung in dem Maße lässiger und willkührlicher, als ihr Geschmack mehr und mehr zum Malerischen sich hinüberlenkte. In den nachfolgenden Schulen, in welchen das Malerische durchaus vorwaltet, ward aber, wie es bekannt ist, die Zeichnung ganz schrankenlos, wie, in umgekehrter Richtung, das akademische Studium im verflossenen Jahrhunderte den malerischen Geschmack bei vielen Künstlern bis auf die Wurzel ausgerottet hat.

Der Einfluß der anatomischen Forschungen Michel Angelo's auf Rafael's Zeichnung ist übrigens entschieden. *) Denn unstreitig erwarb Rafael, der aus den Schulen von Perugia und Fuligno nun eben deren conventionelle Zeichnungsart und die Gabe glücklicher Beobachtung und Nachbildung des Lebens nach Florenz brachte, erst an diesem Orte die anatomischen Kenntnisse, welche von 1505 auf 1508 ihn schon in den Stand setzten, ganze Gemälde aus dem Geiste zu vollenden. Unstreitig erwarb er diese Kenntnisse, angeregt durch den Carton von Pisa und andern Jugendwerken des Michel Angelo, aus deren Nachwirkung in eben jenen frei aus dem Geiste hingeworfenen ältern Gemälden Rafael's gewisse, seinem eigenen Wesen fremde Vibrationen der Gestalt allein zu erklären sind, wie Baron Rumohr behauptet.

Großen Einfluß auf Rafael hatten auch, wie schon Mengs, dem Rumohr beipflichtet, und Andere behauptet haben, die antiken Bildwerke, die er mit Lust und Begeisterung zu Rom, und vielleicht schon in Florenz, angesehen, und nach welchen er Einzelnes mit dem Stifte, der Feder, der Kohle sich angemerkt hat. **) Doch gab alles dieses nicht die Veran-

*) Vergl. Rumohr's ital. Forsch. III. 85.

**) Mengs behauptet, Rafael habe besonders die Basreliefs am Triumphbogen des Titus und Constantin studirt und darnach die Gelenke und Knochen bezeichnet. Riflessioni sopra i tre gran pittori c. I. Nur in den Händen erkennt Mengs den Einfluß der Antike nicht, weil diese selten erhalten sind. Doch woher hatten denn die Griechen die Vorbilder? Doch wohl aus dem Urquell der Schönheit, der allen fließt?

fassung der Entstehung der neuen schönen Manier, die Vasari rühmt. Rafael konnte diese nicht bei den Venetianern und Lombarden erlernt haben, denn die Ausbildung ihrer malerischen Technik fällt fast um ein Jahrzehend später ein, als Rafael's, als Michel Angelo's bewundernswertheste Leistungen derselben Art; Lionardo, der die Anlagen und Neigungen eines Bildners auf die Malerei übertragen, besaß in der Kunst zu malen nie so viel Fertigkeit, daß er der Welt in malerischer Beziehung ein großes Beispiel hätte aufstellen können; er ward, obgleich er zur Vereinfachung in der Eintheilung der Flächen, zur Vergrößerung der Massen, dem Ansehen nach, den ersten Anstoß gab, von Rafael in den Stanzen, von Michel Angelo in der Sixtina in diesem einen Stücke übertroffen. Den Ursprung und die Entwicklung der neuen schönen Manier, des Malerischen, deren Begriff sich übrigens nicht auf das Massige beschränkt, sondern vielmehr viele andere von Leonardo da Vinci unerreichbare Vorzüge umfaßt: den Ton, Schmelz, Uebergang und gewisse Spiele eines bis zum Muthwilligen behenden Pinsels, wie sich Rumohr ausdrückt, müssen wir daher bei den letzteren Künstlern selbst suchen.

Vasari berichtet, daß Michel Angelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kapelle dem Rafael in den meisten dieser Vorzüge vorgeleuchtet habe. Er erzählt nämlich in seinem Leben Rafaels: „Als Michel Angelo mit Julius II. über die Arbeiten in der sixtinischen Kapelle zerfallen und von Rom nach Florenz entwichen war, habe Bramante, der die Schlüssel zu dieser Kapelle bewahrte, seinen Verwandten Rafael heimlich hineingelassen, um die Gemälde zu besehen, und darauf habe dieser nicht allein das Bild des Isaias, welches er in der Augustiner-Kirche über Sansovino's Standbild der heiligen Anna schon ganz vollendet hatte, nicht nur ganz umgeändert, sondern er habe in der Folge überhaupt eine viel erhabenere Manier angenommen, so daß Michel Angelo bei seiner Rückkehr den Gemälden Rafael's gleich angemerkt habe, was in seiner Abwesenheit vorgegangen sey."

Vasari's Erzählung scheint hier nur eine Anekdote zu seyn, die wenig für sich hat, denn Condivi, der, wie man

glaubt, das Leben Michel Angelo's gleichsam unter den Augen dieses Künstlers schrieb, *) weiß nichts davon, dazu kommt auch, daß Buonarotti mit Julius II. bei der Verfertigung des Grabmals, also lange vorher, zerfiel, **) ehe er die Arbeiten der sixtinischen Kapelle begann, und daß wir nirgends lesen, er sei damals, als er die letztere angefangen hatte, aus Verdruß von Rom abgereist. Auch Vasari meldet im Abschnitte von Michel Angelo's Leben, wo er die Sache hätte erzählen müssen, gar nichts davon, sagt vielmehr ausdrücklich, Rafael habe diese Gemälde zuerst bei der Eröffnung der sixtinischen Kapelle gesehen, und von jener Stunde an den edleren Styl angenommen, der ihm hernach immer eigen geblieben ist. Also widerlegt er selbst diese Erzählung von Rafael's heimlichen Besuchen der Sixtina.

Vasari's Behauptung beruht demnach auf einem erweislich falschen Thatbestand ***) und kann nach Rumohr nur in so fern von einigem Belange seyn, indem man annimmt, Vasari habe damit sagen wollen: Rafael habe des Michel Angelo großartige und massige Behandlung irgend ein Mal voll Bewunderung betrachtet, und versucht in dieser Beziehung seinen Nebenbuhler einzuholen. Lanzi sucht zwar zu beweisen, daß Rafael aus eigener Kraft sich nach Erforderniß der Gestände zur Größe des Styls erhob, und daß er nichts den Antiken hierin verdankt, nichts Michel Angelo abgelauscht ha-

*) Es erschien 1553 zu Rom, zehn Jahre vor des Künstlers Tod.

**) Der Pabst ließ ihn eines Tages nicht vor, was den Künstler so verdroß, daß er sich eilig von Rom entfernte, und dem heiligen Vater sagen ließ, er könne ihn anders wo suchen. Der überraschte Pabst mußte auch lange vergebens warten, bis der Künstler wieder kam um die unterbrochene Arbeit am Grabmale zu beginnen.

***) Es wurde auch schon vielfach besprochen, ob, oder in wie ferne man dem Vasari einräumen dürfe, daß Rafael aus diesem Werke Vortheil gezogen. S. Vasari ed. Senese VII. S. 78 die Anmerkung des römischen Herausgebers, und Lanzi, I. 367 deut. Ausg., nach welchem Quatremere in seinem Leben Rafaels S. 67 die Sache wieder neuerdings aufgenommen.

be. Allein dieses hat nur in so ferne seine Richtigkeit, daß Rafael nie als Nachahmer erscheint, das Große und Schöne aber zog ihn zu jeder Zeit an, er nahm es geistig in sich auf und gab es eigenthümlich wieder. Sein Styl veredelte sich allmählig; durch eifriges Studium und wohlüberlegte Auswahl schritt er stets zum Bessern fort, und so waren ihm denn auch Michel Angelo's Werke eine reiche Vorrathskammer, in welcher er vieles billig..., manches verwarf; die muskelreichen Formen, die kühnen Umrisse und die kraftvollen Stellungen des Florentiners verwandelten sich unter seiner Hand in gestaltenvolle Anmuth und Leben. Er zeichnete Mehreres nach diesem Meister, namentlich nach den Gemälden der Sixtina. Eine dieser Zeichnungen ist in der Parisersammlung, eine andere im Nachlasse des Sir Thomas Lawrence. Die Zeichnung nach der ehernen Schlange ist in Holkham. Daß Rafael den Michel Angelo hochschätzte, beweiset ein Ausdruck, den ihm Condivi ohne Widerspruch anderer Schriftsteller in den Mund legte; „er danke Gott, daß er ihn zu Lebzeiten eines Michel Angelo habe geboren werden lassen.“ Aber auch der große Buonarotti dachte nicht geringe von Rafael, denn die Aeußerung dieses Künstlers*), Rafael verdanke seine Vortrefflichkeit nicht sowohl der Natur, als einem anhaltenden Nachdenken, gereicht diesem zur großen Ehre, und es ist nicht unbillige Herabsetzung, wofür man dieses Urtheil hielt.

Es bleibt uns noch zu bestimmen übrig, ob, und in wie ferne Michel Angelo oder im Gegentheil Rafael, die Entstehung und Ausbildung der schönen neuen Manier thätiger gefördert habe. Die Entscheidung fällt natürlich zu Gunsten Rafael's aus. Denn wer von beiden wird dem andern in der Auffindung eines rein malerischen Prinzips vorangegangen seyn? Der Bildner, welcher nur als Dilettant die einzige Manier a tempera getrieben? oder vielmehr der Maler von Zunft und Gewerb? Buonarotti's Arbeiten, welche in die Jahre von 1500 — 1506 fallen, sind noch alle im strengen Style. Hingegen verräth sich nach Rumohr das Hereinbrechen des male-

*) Condivi vita di M. A. Buonarotti. p. 67.

rischen Geschmackes bereits in Rafael's Glorie von 1505, in dessen flüchtigern, vor seiner Versetzung nach Rom entworfenen oder ganz beendigten Gemälden, besonders in der Camera della Segnatura; welche der sixtinischen Kapelle *) vorangeht, während in dieser nicht der Spiegel des Gewölbes, was Vasari die ältere, zuerst vollendete und vorläufig aufgedeckte, Hälfte des Werkes nennt, sondern erst die kolossalen Figuren der Hohlkehle in malerischer Beziehung ganz entwickelt sind. Die Zeitfolge dieser Thatsachen berechtigen gegen den Ausspruch Vasari's zu der Annahme, daß Rafael der eigentliche Erfinder des malerischen Geschmackes sei. Wenn darauf Michel Angelo in der Vereinfachung der Massen gegen das Ende seines Werkes das Aeusserste erreichte, also auch in diesem einzelnen Stücke den Rafael überbot, so leistete dieser hingegen in der Harmonie, in den Uebergängen, in einer geistig behenden Pinselführung, was dem Buonarotti stets unerreichbar blieb.

Uebrigens mußte der Wetteifer zweier gleich außerordentlicher Geister die Ausbildung der neuen schönen Manier nothwendig beschleunigen, vielleicht auch bewirken, daß sie nicht lange bei dem Vortrefflichen stehen blieb, sondern das Ziel unmittelbar, nachdem es erreicht war, schon überschritt. Auch war unstreitig der mächtigste Hebel einer Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beschleunigen, theils die Gesammtwirkung zu verstärken, das Ungestüme der Wünsche eines noch jugendlich heftigen, aber alternden Fürsten **), vereint mit der materiellen Ausdehnung der Unternehmungen, welche Julius, seines herannahenden Todes doch wohl nicht durchaus uneingedenk, in möglichst abgekürzter Zeit beendigt sehen wollte. ***)

---

*) Die Gemälde dieser Kapelle konnten erst in den Jahren 1511 bis 1513 entstanden seyn.

**) Größe und erhabene Würde in der Person, wilder Trotz, Geistesgegenwart und kriegerischer Muth waren die charakterischen Eigenschaften Julius II. Er wollte daher, daß seine Bildsäule zu Bologna lieber ein Schwert, als ein Buch trage. Sie wurde später in eine Kanone umgegossen.

***) Rumohr ital. Forsch. III. 97.

So sehr Julius II. auch die Vollendung seines Werkes beschleunigte, so hatte er doch nur die Freude, die Kunst des großen Urbinaten in der Stanza della Segnatura und in einem Theile des folgenden Zimmers, welches den Namen der Stanza d'Eliodoro führt, zu bewundern. Er war auch von dem Anblicke derselben ganz hingerissen, und staunend rief er aus, als er das Gemälde der Theologie (Disputa) betrachtet hatte: Wie? dieser Knabe! (Come-questo ragazzo!) Der bescheidene Jüngling war bis zu Thränen gerührt, und neben Bramante in tiefer Demuth knieend, empfing er den Segen des heiligen Vaters. Im zweiten Zimmer sah Julius nur mehr die Messe von Bolsena und das Gemälde des Heliodor vollendet, denn der Tod setzte seinem Streben ein Ende, und Leo X., der seinem Zeitalter den Namen gegeben, bestieg den päbstlichen Stuhl.

Die Arbeiten, die Rafael für Julius II. in wenigen Jahren ausführte, sind von so beträchtlichem Umfange, daß man glauben sollte, sie nähmen die ganze Thätigkeit eines Mannes in Anspruch, und dennoch fand der fleißige Künstler, während dieser Zeit und dem kurzen Zwischenraume bis zur Thronbesteigung Leo's, auch noch Muße zur Ausführung anderer Werke, deren Zahl nicht unbeträchtlich ist. Vasari, der die Zeitfolge wenig beachtet, und von Einem auf das Andere kommt, erwähnt als in dieser Zeit entstanden, auch der Sibyllen *) in der Kirche La Pace, des Isaias **) der Kirche St. Agostino und selbst der Galathea in der Farnesischen Villa; allein diese Werke entstanden schwerlich schon unter Julius II., da sie mit den Stanzen wenig Uebereinstimmung zeigen, auch ist es nicht wahrscheinlich, daß der Pabst gestattet haben würde, die Arbeiten im Vatikan durch andere umfassende Werke zu unterbrechen.

Rumohr glaubt demnach, die Sibyllen seien in den er-

---

*) Gestochen von Volpato und Amsler.

**) Gestochen von Jos. Cerada Mediolanensis, Cäsar Fantetto, Chapron am Titel seines Werkes über die Loggien, von Vorstermann, Golzius und P. Aquilla.

sten Jahren der Regierung Leo X., um 1515 gemalt, eine Annahme, wozu ihn das Technische der Malerei zu berechtigen scheint. Der Künstler malte diese Bilder für Agostino Ghigi *) in der eben bezeichneten Kirche alla Pace, und lieferte hier ein Werk, das in der Beherrschung der Wendungen, Stellungen und Formen der Figuren den Künstler auf der größten Höhe seiner Meisterschaft zeigt. Es wurden daher auch von jeher die Sibyllen als Rafael's genialste Produktion verehrt, obwohl Timoteo della Vite den größten Antheil daran haben soll, und sie bezeichnen die Periode, in welcher Rafael's Styl freier und großartiger wurde, wozu allerdings die Anschauung der Werke Michel Angelo's beitragen konnte, die, wenn wir den Sibyllen einen spätern Ursprung einräumen, den Geist Rafael's zu höherem Schwunge reizen mußten, um wetteifernd mit diesem großen Meister, Großartigkeit des Styls mit Anmuth und liebenswürdiger Grazie zu verbinden. Rafael erreichte auf eine ihm eigenthümliche Weise vollkommen seinen Zweck, so daß selbst Michel-Angelo den Sibyllen volle Gerechtigkeit widerfahren ließ, was gewiß nicht geschehen wäre, wenn er in ihnen die Nachahmung seiner eigenen Werke erkannt hätte. Bocchi **) erzählt nämlich, daß Michel Angelo, herbeigerufen um die Sibyllen zu beurtheilen, jeden Kopf derselben für 100 Scudi werth hielt, während der Cassier des Agostino Ghigi Anstand nahm, dem Künstler den Rest von den für das Ganze bedungenen 500 Scudi auszubezahlen.

Man erzählt ferner, daß Rafael bei einer seiner Sibyllen von einem Freskobilde des Ingegno, das sich an einem Gewölbe der päbstlichen Basilika des heiligen Franciskus zu Assisi befindet, begeistert gewesen sei. Diese Behauptung, die auch Quatremere aufstellt, ist jedoch unhaltbar; denn Rumohr

---

*) Agostino Ghigi war ein reicher Römer, ehemals ein Wechsler, und nächst dem Pabste der größte Freund von Gelehrten und Künstlern. Er hatte immer solche um sich, und darunter war auch Rafael.

**) Le bellezze della città di Firenze, ampliate da Cinelli. 1677. S. 277.

versichert, daß jene Sibyllen zu Assisi geringe Proben eines Zeitgenossen, nicht des Perugino, sondern des Allori und des Vasari seien, und daß sie nur durch Mißverständnisse den Ruf erlangt haben, dem Ingegno anzugehören. — Die Gemälde in la Pace wurden durch frühere Restaurationen so verdorben, daß schon Jakob Frey, welcher 1752 starb, es aufgab, dieselben in Kupfer zu stechen. In neuester Zeit gelang es jedoch dem kunstreichen Gemälde-Restaurateur Palmaroli, dieses Meisterwerk, das unter Schmutz und Uebermalung begraben war, der Nachwelt zu erhalten. Nach der von diesem Künstler unternommenen Reinigung zeigte sich wieder Rafael's Correktheit in den Umrissen und die Harmonie der Färbung auf die erfreulichste Weise.

In derselben Kirche befanden sich auch einst die vier Propheten, deren Vasari erwähnt; diese aber sind schon vor einer Reihe von Jahren unsichtbar geworden. Man nimmt allgemein an, daß sie nicht von Rafael selbst, sondern nur nach seinen Zeichnungen von Perin del Vaga und andern seiner Schüler ausgeführt wurden. Bottari schreibt sie dem Rosso zu. *)

Den Isaias, sitzend mit einer Schriftrolle, zwei Knaben neben ihm, malte Rafael in der Kirche St. Agostino, und zwar im Großartigen des Buonarottischen Geistes. **) Dieses Bild dürfte nach Rumohr, wegen technischer Verwandtschaft zum Heliodor, gleich nach diesem unter dem Regierungswechsel gemalt seyn, welcher dem Künstler einige Musse gewähren mußte. Indessen hält dieser Schriftsteller ***) den Isaias in dem Maße für Rafael's flachste Produktion, daß man stets geneigt seyn dürfte, sie für eine seiner spätesten Arbeiten zu halten. Doch hat Michel Angelo auch dieses Bild nicht gering geachtet; denn die Aeußerung dieses Meisters, das einzelne Knie der Figur sei so viel werth, als der Besteller verweigert haben soll, gereicht ihm wahrlich zur Ehre.

*) Die Propheten existiren nur noch in den Kupferstichen von Chateau und Volpato.

**) Speth Kunst in Italien III. 95. erkennt darin mehr die frühere Bekanntschaft mit Fra Bartolomeo.

***) Italienische Forsch. III. 94.

Mehr auffallend als merkwürdig ist die Nachricht des Pungileone, der im Archive von St. Agostino gefunden haben will, daß der Isaias von Michel Angelo selbst und nicht von Rafael gemalt sei. Auch dieses Bild hat Palmaroli restaurirt. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich ein Oelgemälde, welches den Isaias vorstellt, und das man dem Rafael zuschreibt. *)

Pungileone setzt die Entstehung der Galathea, wie es auch Vasari zu thun scheint, in das Jahr 1511, Rumohr aber behauptet, daß sie erweislich nicht früher, als unter Leo X. entstanden seyn konnte, **) ja er hält das Bild sogar für später gefertiget, als die mythologischen Darstellungen der Farnesina.

Rafael scheint auf diese anmuthige und reizende Composition großen Werth gelegt zu haben, daher man ihm die eigenhändige Ausführung derselben zuschreibt. Man erzählt, daß Michel Angelo, als er den Polidoro da Carravaggio, der mit Rafael in der Farnesina arbeitete, besuchen wollte, und Niemand traf, nach Betrachtung dieses Gemäldes eine Kohle ergriffen und mit großen Zügen, in der großartigsten Manier, über der Thüre einen Kopf gezeichnet habe. Rafael, heißt es weiter, habe nach seiner Rückkunft sogleich die Hand des Michel Angelo erkannt, und wohl eingesehen, daß dieses eine Critik seines Werkes sei, was er sich zu Nutzen zog, und von der Zeit an mehr auf Größe und Erhabenheit des Styles sah. Man zieht übrigens diese Geschichte sehr in Zweifel; sie scheint nur erdacht worden zu seyn, um auch hier den Einfluß Buonarotti's geltend zu machen, wie bei den Sibyllen und dem Propheten Isaias, es läßt sich aber nach Ramdohr ***) in diesem Kopfe, der noch gegenwärtig in einer Lunette zu sehen ist, der Styl des Michel Angelo nicht erkennen, er scheint sogar dieses Meisters unwerth zu seyn. Auch Pungileone bestreitet bei Gelegenheit der Galathea mit Wicar's Auctorität die gewöhnliche Meinung, und schreibt den Kopf dem Daniel von Volterra zu.

---

*) S. Langer hat es für das Gallerie-Werk gestochen.

**) Lettere sulla pittura ed. Mil. I. 114. Bembo lett. lib. IX. let. 13.

***) Die Malerei in Rom III. 127.]

Das Gemälde ist gegenwärtig sehr verblichen, aber wo das Colorit, besonders in den Lokaltönen, unversehrt sich erhalten hat, da gibt es noch Spuren von rafaelischer Kraft und Harmonie zu erkennen.

Wenn es auch nicht ausgemacht ist, ob diese Werke noch in dem Pontificate Julius II. entstanden, der allerdings kaum gestattet haben würde, die Arbeit in den Stanzen durch andere, dem Künstler ferner gelegene Unternehmungen zu unterbrechen, so ist doch gewiß, daß Rafael im Verlaufe dieser Zeit und während des Zwischenraumes bis zur Thronbesteigung Leo X. mehrere Staffeleigemälde ausgeführt habe; denn den Privatfleiß des Künstlers konnte Julius nicht beschränken.

Vasari erzählt von einem Bildnisse Julius II., das nach Einigen kurz vor des Pabstes Tod gemalt ist, und welches so lebendig, so überzeugend gegenwärtig sei, daß es Furcht errege. Zu seiner Zeit, aber auch noch späterhin, befand es sich in der Sakristei der Kirche St. Maria del Popolo zu Rom, doch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wußte Bottari nicht mehr anzugeben, wohin es gerathen. Man glaubt es in der Tribune zu Florenz zu bewahren. Das Bild ist 4 Schuh 3 Zoll hoch und 3 Schuh 8 Zoll breit und schön und alt, demungeachtet wird dessen Originalität seit Kurzem von einigen Kennern in Zweifel gezogen. Nach Rumohr entspricht es nicht sonderlich der Charakteristik des Vasari; der Ausdruck ist nicht gebieterisch noch Furcht erregend, vielmehr der einer grämelnden Kraftlosigkeit des Alters. Speth dagegen spricht mit Begeisterung von diesem Bilde. „Es ist kein Bildniß mehr" sagt er, es ist er selbst, wie er voll Scharfsinn dasitzt im Lehenstuhle mit beiden Händen aufgestützt. Die Bedeckung des Hauptes und der Schultern strahlen vom dunklen Purpur, auf welchen vom Kinn der weiße Bart herabfließt. Welche Würde und wie erhaben männlich diese Gestalt durchaus! Welche Festigkeit und Sicherheit des Charakters in diesem Munde! Und wie ihm der Ernst dabei und ein tiefes Denken aus den Augen sieht! Und nur noch die Bestimmtheit im Knochenbau und das Leben in allen Muskeln des Kopfes, fest und kräftig hervorgehoben durch eine Carnation, die auch ne-

ben Titian's bester Arbeit tüchtig aushält. Ein vollendetes Meisterwerk in dieser Hinsicht."

In der Gallerie des Pitti derselben Stadt gibt es zwei Copien von diesem Bilde, deren eine für geistreicher gelten darf, als jene der Tribune, übrigens einen spätern Pinsel verräth. Eine dritte ist im Hause Corsini zu finden, und eine vierte ausgezeichnete, vielleicht von Sebastian del Piombo herrührende Wiederholung gelangte, aus der Sammlung Giustiniani in die öffentliche Gallerie zu Berlin. *)

In diese Zeit fällt nach Rumohr auch nothwendig das berühmte Bildniß Rafael's in der königlichen Gallerie zu München. **)

Dieses Gemälde befand sich zur Zeit Rafael's im Hause Altoviti in Rom und ward später in den, eben der Familie angehörigen Pallast in Florenz gebracht, wo man es für ein Bildniß des Bindo hielt, bis M. Bottari bemerkte, daß es Rafael und nicht Bindo vorstelle. Diese Meinung ward ohne weitere Untersuchung angenommen, als Se. Maj. der König Ludwig von Bayern, als Kronprinz, das Bild kaufte und es im Jahr 1809 der königl. Gallerie zu München einverleibte. Es erregte bei dieser Veränderung des Ortes, durch die es dem Publikum zugänglicher, als in einem Privathause war, aufs neue diejenige Aufmerksamkeit, die es schon deßwegen verdient, weil es eines der vorzüglichsten Originalgemälde Rafael's in seiner Art ist, wurde aber mit leidenschaftlich getheilter Meinung angefochten, nicht in Ansehung der Originalität, sondern in Rücksicht des oben erwähnten Zweifels. Einige jedoch wollten auch die Hand Giulio Romano's erkennen, eine Meinung, die sich auf die Wahrnehmung einer gewissen Verwandtschaft im Colorite mit der Altartafel Giulio's in der

---

*) Das Bildniß Julius II. ist von Morace und Chataignet gestochen.

**) Gestochen von Frei, Strange, R. Morghen, H. Lips und trefflich von C. Barth und Cecchi. In München wurde es lithographirt.

Kirche all' anima gründet. Indeß hat niemand bisher beide Gemälde mit einander verglichen, auch sind sie in der That kaum vergleichbar, indem das eine, wie man sagt, ein idealisches Bild, in den Tinten viel Allgemeinheit und wenig Uebergänge, das andere ein sehr genaues Bildniß, die manigfaltigsten Abstufungen des Lokaltons zeigt. So wie also die Färbung nicht übereinkommt, so zeigt sich auch nichts, was mit der Eigenthümlichkeit Giulio's harmoniret, und zudem weiset das Costüm, welches mit jenem der Bildnißfiguren im Heliodor zusammenfällt, ferner das Lebensalter des dargestellten jungen Mannes, von dem wir annehmen, es sei Rafael selbst, in die Jahre 1511 — 1513; aus so früher Zeit aber ist über die Lebensumstände und die künstlerische Bildungsstufe des Giulio Pipi durchaus nichts bekannt.

Die andere Meinung, das Gemälde sei nicht des Rafael eigenes, sondern des Bindo Altoviti Bildniß, erhielt erst neuerlich durch eine Schrift *) Bedeutung, in welcher der Abbate Missirini dem bekannten Künstler und Kenner Wicar seine Feder geliehen hat. Der Zweifel entsteht nämlich aus dem Doppelsinne der Worte Vasari's: „a Bindo Altoviti fece il suo ritratto, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo" (und dem Bindo Altoviti machte er sein Bildniß, da er jung war ꝛc.) Missirini versteht gegen die ganz natürliche und richtige Construktion Vasari's jenes suo, als di lui, und glaubt somit, daß Rafael den Altoviti gemalt habe.

Daß Rafael sein eignes Bildniß für den Bindo gemalt, bezeugt der anonyme Biograph des Abbate Comolli, der dieses Bildniß unter seinen spätern Arbeiten erwähnt und sagt: „fece ancora piu volte il suo ritratto, e uno bellissimo per Bindo Altoviti"; allein Missirini bezweifelt die Authentität dieses Anonymus. Ueberhaupt scheint es dem Italiener daran zu liegen, den Vasari in dem ihm untergelegten Sinne zu verstehen. Einen weitern Grund zur Behauptung der Mei-

*) August-Heft der Ephemeridi litterarie di Roma 1821. Descrizione delle imagine depinte da Rafaello di M. Missirini etc. Roma 1822.

nung, daß das Münchner Bild den Bindo Altoviti vorstelle, findet Missirini noch darin, daß dieses Bildniß mit einem in Lebensgröße gemalten Portraite des Bindo und einer bärtigen von Benvenuto Cellini gefertigten Büste desselben, in den Gesichtszügen übereinstimme. Allein die Vergleichung eines Gemäldes mit einer Büste, eines Jünglings mit einem Fünfziger, einer Copie *) mit einem Originale, eines Rafael mit einem Cellini, unterliegt den größten Mißlichkeiten. Wer könnte mit Zuversicht sagen, diese oder jene andere Kochenbildung, welche der manierirte Cellini in seiner Büste andeutet, sei genau die Knochenbildung des Bindo, wer, daß eben diese Knochenbildung im Verlaufe von fünf und dreißig Jahren sich durchaus nicht geändert habe? Und nun auch angenommen, es seien beide Bildnisse ein genaues Facsimile der Person, welche sie darstellen, welcher Aufwand von Einbildungskraft ist selbst dann noch erforderlich, sie einander ganz ähnlich zu finden.

Abgesehen von den Schwierigkeiten, bei einer Vergleichung dieser Art die Aehnlichkeit glauben zu machen, deren Gegentheil andere bezeugen, die jene gesehen haben, so tritt auch der Umstand Wicar's Behauptung entgegen, daß das altovitische Bild in München ein Spiegelbild ist; der Künstler mußte sich in einer etwas gezwungenen Stellung selbst in's Auge fassen, um sich darstellen zu können. Wozu hätte Rafael des Spiegels bedurft, wenn Bindo der Gegenstand seiner Darstellung gewesen wäre?

Bei der Untersuchung, welches von beiden das ächte Bildniß Rafael's sei, das in der königlichen Sammlung zu München, oder das in der sogenannten Schule von Athen, läugnet Missirini die Aehnlichkeit des altovitischen Bildes mit dem bezeichneten in der Stanza della Segnatura; allein der Augenschein zeigt, daß beide eine und dieselbe Person darstellen, wie die von Camuccini vor einigen Jahren nach München übersendete Chalke, und die auf dem Originale durchge-

*) Wicar konnte nur Morghens Kupferstich, in welchem der Charakter verfehlt ist, oder Copien, bestens eine Bause des altovitischen Hauses, vor sich haben.

zeichneten Umrisse bei Rehberg beweisen. Die Aechtheit des Bildnisses in der Schule von Athen wird nicht bezweifelt, und somit muß nothwendig auch dasjenige in München den berühmten Künstler selbst vorstellen. Selbst der Ausdruck Vasaris „quando era giovane“ kann in keine Beziehung mehr kommen: der gelehrte Advokat Fea *) nämlich fand eine Nachricht über diesen Bindo Altoviti, nach welcher derselbe 1514 so eben majorenn geworden, was den Vasari in Vergleich mit dessen hohem Alter wohl berechtigte zu sagen, „als er jung war,“ keineswegs aber von Rafael, der schon in seinem sieben und dreißigsten Jahre starb.

In Italien gilt das Gemälde aus dem Hause Altoviti noch immer für Bindo's Bildniß und auch Longhena ist dieser Meinung, Quatremere aber gibt sich ganz ohne Einschränkung der Auslegung des Sign. Missirini hin. Alle diese wollen in dem Gemälde der florentinischen Gallerie, das sich ehemals in Urbino befand, das ächte Bildniß Rafael's erkennen, allein es erinnert nur obenhin an jenes von Vasari in der Schule von Athen angedeutete Portrait unsers Künstlers. Dieses zeigt einen Jüngling mit dunklen Augen von sanfter Schwermuth, der Mund ist geschlossen, nicht eben klein und das Roth der Wangen hat die Zeit verwischt.

Ist dieses gegenwärtig sehr erneute Gemälde Rafael's ächtes Bildniß, so giebt es nur dieses einzige; sind hingegen die übrigen dessen ächte Portraite, nämlich die beiden ähnlichen zu München und in der Schule von Athen im vatikanischen Pallaste zu Rom, eines in der Libreria des Domes zu Siena, wo Rafael in der Darstellung der Canonisation der heiligen Katharina von Siena eine brennende Kerze hält, und ein anderes jugendliches Bild desselben Charakters in der Zeichnungssammlung des weiland Herzog von Sachsen-Teschen, so wird dieses entweder eine ganz andere Person darstellen, oder, wie Freiherr von Rumohr vermuthet, von späterer Hand in den Haaren und Augen übergangen seyn. Am wenigsten aber

**) Notizie intorno a Raffaello d'Urbino 1822.

wird man in den übrigen Bildnissen überall denselben Bindo Altoviti vermuthen, der unter Paul III. zu Rom Geldgeschäfte machte. *) In der Jugend stand dieser mit Rafael in einem freundschaftlichen Verhältnisse, und daher war ihm sicher das Bildniß jenes Freundes, den er nur zu frühe durch den Tod verlor, ein angenehmer Gegenstand, den er mit Liebe in seinem Hause bewahrte.

Rehberg **) glaubt, Rafael habe dieses Bildniß nicht vor dem Jahre 1516 gemalt, er bezweifelt aber keineswegs, daß es die Züge unsers Künstlers darstelle, nur scheint es ihm nicht dasjenige Bild zu seyn, dessen Vasari erwähnt. Er bezieht die Worte dieses Schriftstellers auf das Portrait des Bindo Altoviti, und glaubt dieses im königlichen Museum zu Paris suchen müssen. In wie fern die Sache Richtigkeit habe, dürfte dahin gestellt seyn, daß aber das Bildniß der königlichen Gallerie zu München den berühmten Künstler selbst darstelle, kann nach den bereits angeführten Gründen keinem Zweifel mehr unterliegen, und Bottari ist daher in seinem Eifer, merkwürdige Portraite von Rafael aufzusuchen, nicht zu weit gegangen, wie Passavant ***) vermuthet. Der Künstler bildete sich hier selbst ab, und wie es scheint, um das Gegenstück zu dem Bildnisse der Fornarina in der florentinischen Gallerie zu liefern. Beide Bilder sind von gleicher Größe und die Köpfe gegeneinander blickend. Sie sind in der Behandlung und im Auftrage der Farben ganz gleich und daher sicher beide im Jahre 1512 entstanden; denn diese Jahreszahl sieht man im verdunkelten Hintergrunde der Fornarina. Beide Bilder sind herrliche Erzeugnisse der Kunst, und in einer Zeit gemalt, wo dem beglückten Künstler die schönste Hoffnung für die Zukunft blühte. Daher der schwärmerische Blick des jungen Mannes und die sinnige Wahl der Farben. Das Kleid der Geliebten ist grün, und der Hintergrund im Münchner Bilde von gleicher Farbe. Ra-

---

*) Vergl. Rumohr's italienische Forschungen III. 112. ff. und die Berichte im Kunstblatte 1820. Nr. 69; 1823. Nr. 22.

**) Rafael Sanzio I. 16.

***) Kunstreise rc. S. 245.

fael malte dieses Bildniß mit einer Liebe und Freude, wie kaum eines. Es ist von unbeschreiblicher Vollendung, doch ohne daß der Meister darüber ins Mühsame gerathen wäre; an Kraft, Wärme, Klarheit und Verschmelzung der Töne steht es über allen übrigen Werken desselben. Wer diese beiden Bildnisse und die schöne Gärtnerin gesehen, der kann unmöglich Rafael als schwachen Coloristen bezeichnen, wie man dieses im Allgemeinen gethan hat.

Vasari erwähnt dieses Bildes nur muthmaßlich, denn er sagt nur gelegenheitlich und summarisch: Rafael malte die Beatrice aus Ferrara und andere Frauen, besonders seine eigene Geliebte, aber auch viele andere. Mehrere dieser Bildnisse mögen ihm als Studien gedient haben, die vielleicht noch irgendwo unerkannt verborgen liegen.

Ob Vasari unter den Bildnissen der Geliebten Rafael's das herrliche Bild in Florenz oder das in England befindliche bezeichnet habe, ist nicht zu entscheiden. Letzteres ist in Blenheim, dem Landsitze des Herzogs von Marlborough, und dort unter dem Namen der heiligen Dorothea bekannt, wohl nach Angabe des Scanelli. *) Dieser sagt nämlich: „Auch in Verona, im Studium des Cartoni ist ein Gemälde mit einer halben Figur, welches die heilige Dorothea vorstellt und von den meisten für Rafael gehalten wird. In der That ein Bild von hoher Schönheit und von so großer Wahrheit, daß es vielleicht die andern dieses Meisters übertrifft, daher wurden einige verleitet zu glauben, daß es von Paul Veronese gemalt sei, der darin die eigenthümliche Art des Rafael nachgeahmt habe. Doch dem sei, wie ihm wolle, das Werk bleibt von seltener Schönheit, daß es den andern gleich, ja viel höher zu schätzen ist.“

Scanelli scheint hier nicht von dem Bilde in England zu sprechen, sondern nur von einer Wiederholung, die sich damals in der Gallerie Cartoni befand, wornach vielleicht Pierolei seinen Stich im Brustbild gefertiget. **) Die Forna-

*) Microcosmo della pitt. Lib. II. 169. Ed. 1657.

**) Dieser hat die Unterschrift: Ritiro ed onesti sono miei pregi.

rina im Besitze des Herzogs von Marlborough wendet den Kopf, der in drei Viertel gesehen wird, nach dem Beschauer. Ueber ihrem dunklen Haare sieht man ganz schmal ein weißes Tuch gelegt; ihr pfirsichrothes Kleid bedeckt ein dunkel carmoisinrother sammtner Mantel, der mit einem hellen fleckigen Pelz besetzt ist, und diesen hält sie mit ihrer linken Hand an der Brust. In der Rechten hat sie ein Körbchen mit Früchten. Durch ein Fenster sieht man auf eine Landschaft, die sehr braun und dunkel ist. *)

Dieses Bildniß hat Aehnlichkeit in den Zügen mit dem in der florentinischen Tribune, es wird auch von den meisten für Original gehalten, nur Passavant will nicht einmal die Zeichnung, noch weniger die Ausführung dem Rafael zuschreiben. Die Landschaft, die man durch das Fenster erblickt, scheint ihm venetianisch. Dennoch ist dieses Bild von hoher Schönheit, wenn auch mit dem florentinischen nicht zu vergleichen, das übrigens an Vortrefflichkeit kaum erreicht wird. Dieses bezaubert jeden, der den Blick einmal darnach gewendet hat.

Mit der rechten Hand, welche sammt dem Vorderarm sichtbar ist, faßt die schöne Frau den mit Pelz ausgeschlagenen, ihre linke Schulter bedeckenden Mantel, das schlichte Haar umgibt ein dünner Myrthenzweig, dessen sparsame Blätter aber nicht grün, sondern mit Gold gemalt sind. Ein ebenfalls goldener zarter Faden liegt über den Schultern und verbirgt seine Enden in dem weißen, den Busen leicht umhüllenden, am Saume mit Goldstickerei verzierten Gewand; auch das Ohr schmückt ein goldener Ring, an welchem eine Perle hängt. Bewunderungswürdig mit dem Ganzen übereinstimmend ist die sanfte Neigung des Hauptes, wodurch der gemüthliche Ausdruck im Gesicht erst Leben und Wahrheit erhält. Eben die vollkommene Harmonie aller Theile mag Ursache seyn, warum dieses Bild sich seinen Beschauern so werth zu machen pflegt. **)

---

*) Dieses Bild ist gestochen von Chambars in Boydells Collection of prints engraved after the most capital paintings. 1796. Ein späterer Stich ist von J. Bernardi.

**) Gestochen von Ph. Cenci und R. Morghen, und G. Bonani.

Etwas früher als dieses Bild, nach Baron von Rumohr um 1510 gemalt, ist die Madonna della Seggiola *), worin man schon einige Spuren der noch jugendlichen Züge der Fornarina zu erkennen glaubt. Das Gemälde befindet sich in der Gallerie des Pallastes Pitti zu Florenz und wird gewöhnlich Madonna della Sedia genannt, allein sie soll della Seggiola heißen, weil im Florentinischen so ein Stuhl, in dem eine Frau sitzt, wie hier die Madonna, seggiola heißt.

Dieses Bild genoß von jeher der größten Celebrität und mit Recht. Es scheint, sagt Schlegel **), an der Gränze zu stehen, zwischen großen Epochen in Rafael's Kunstgeschichte, es stellt uns die fromme Innigkeit und Liebe seiner Jugend in aller Entfaltung und Schmuckesfülle seiner blühenden und reichsten Zeit dar. Die Mutter Gottes hat nicht ganz die individuelle Schönheit der Gärtnerin, noch die idealische der Madonna in Dresden, sie steht zwischen beiden Extremen, und ist in dieser Hinsicht der Madonna auf der gepriesenen heiligen Familie im Pariser Museum, der Madonna de Fuligno und der de' Candelabri, ehemals in der Sammlung des Lucian Bonaparte zu Rom, jetzt in Lucca, und der dell' Impannato im Pallaste Pitti zu vergleichen. In allen diesen dürfte nach Schlegel, ohngefähr dasselbe Schema zu Grunde liegen, nur die Madonna della Seggiola die gelungenste seyn und für alle andern gelten können. In dem Christuskinde hat der Künstler die Göttlichkeit desselben durch eine ganz ungewöhnliche und beinahe unnatürliche Kraftfülle ausdrücken wollen, doch hat es noch nicht die strenge Hoheit im Blick, wie das Christkind auf dem Bilde zu Dresden; es schaut ernst, offen und groß darein, aber die Stellung ist nachläßig und kindisch, es spielt mit seiner Fußzehe. In Hinsicht der lebendigen Farbe ist dieses Bild merkwürdig, und es verkündet seinen Urheber als trefflichen Coloristen. Wir erblicken hier eine junge, blühende Mutter, von der regelmäßigsten Schönheit, mit seelenfroher Miene, den Kopf ein wenig abwärts geneigt, in tiefes

*) Trefflich gestochen von Garavaglia nnd Desnoyers, auch von R. Morghen, Müller, sen. R. Schiavoni und Bartolozzi.

**) Europa I. 166.

Nachdenken versunken; ein volles starkes, kräftiges Kind, das, den Leib gegen die Mutter gewendet, und die Hände in ihrer Brust verbergend, sich an selbe anschließt, indeß es den struppigen Kopf mit den Locken auf der Stirne gegen Johannes wendet und bei unwillig aufgezogener Oberlippe einen ernsten, fast zürnenden Blick in die Welt wirft. Doch schwebt auf dem unwilligen Munde und dringt aus dem finsteren Blicke ein leises Huldlächeln nach Johannes, der mit dem Lammfell um die linke Schulter und das Kreuz zwischen dieser und der linken Hand haltend, auf dem Boden steht und auf dem Knie des erhobenen Fußes der Maria die Hände faltet. Er erhebt sein liebliches Haupt und das fromme demüthige Angesicht zu Jesus, und heftet einen theilnehmenden, wehmüthig anbetenden Blick auf ihn.

Der Künstler war bei der Darstellung dieses Gegenstandes sicher von einem lebenden Modelle begeistert, worüber ihm der Ausdruck jener Göttlichkeit verloren ging, den wir in andern Gemälden dieser Art bewundern. Zwei seinem Herzen theure Wesen waren es, wobei, nach Speths *) richtiger Ansicht, die Aehnlichkeit der Züge mehr, als die Darstellung eines gemischten Ausdrucks von göttlicher Würde, himmlischer Anmuth, Andacht, Ehrfurcht, und eines durchaus keuschen, anspruchlosen Wesens sein Hauptzweck gewesen ist. Die Gesichtsbildung der Mutter ist von der gefälligsten Schönheit, dem reinsten Ebenmaße der Theile und der blühendsten Gesundheit — liebreizend; aber in der unfreundlichen Miene des Kindes, und in dem nach der linken Seite hin fast trotzigen Munde vermißt man den himmlischen Frohsinn und die Heiterkeit eines göttlich gestimmten Gemüthes. Es ist ein rein menschliches Kind, sagt Speth, das, der edlen Gestalt entbehrend, zu körperlich in Form und zu irdisch unserm Blick sich darstellt. Beide Gestalten erinnern bei der auffallenden Getrenntheit der Empfindung und der gänzlichen Auflösung aller Harmonie wechselseitiger Gefühle unter sich, nur an Stellung und Blick in jenen Bildern, die nichts mehr sind als

*) Kunst in Italien I. 193.

Portraite, und die Demuth und Andacht des kleinen Johannes, welcher der Darstellung den Charakter einer heiligen Familie geben mußte, ersetzt nicht den Mangel jenes hohen göttlichen Ausdrucks und jener himmlischen Zartheit der Gefühle, die wir in Rafael's übrigen Bildern der Art als das unvergleichbar Höchste davon, nicht genug bewundern können. Schwerlich konnte hier dem Künstler die Idee vorgeschwebt haben, welche ein J. C. A. in den Wiener=Jahrbüchern der Literatur *) als die ursprüngliche bezeichnet, nämlich, daß Rafael in dem etwa fünfjährigen Kinde den keimenden Erlöser darstellen, und in ihm die Kraft legen wollte, die dazu gehört, dereinst die neue Lehre einzuführen und die Vielgötterei zu stürzen. Von dem Johannes geht nach der Ansicht des Referenten die Bewegung aus, indem er die Worte sagt: „1 27." Ich bin nicht werth, ihm die Schuhriemen aufzulösen; 1. 29. „seht das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt, erbarme dich unser"; die Mutter aber beherziget nach seiner Ansicht die Worte Lukas, 2. 34: „der wird vielen in Israel zum Falle und zur Auferstehung seyn, und zum Zeichen, dem widersprochen werden wird. Und ein Schwert wird dein Herz durchdringen. Und Maria behielt alles dieses in ihrem Herzen."

So erhaben diese Idee ist, so scheint sie doch nicht ursprünglich aus der Seele des Künstlers hervorgegangen zu seyn, und wir treten in jeder Beziehung der Meinung des Domherrn Speth bei, darum aber dürfen wir einem Bilde keine niedrigere Stelle oder einen geringeren Kunstwerth zusprechen, wenn der Künstler die liebende Mutter in rein menschlicher Gestalt, durchdrungen von dem idealen Anhauche, ohne welchen kein schönes Kunstwerk bestehen kann, darstellte, als wenn er der das Kind umfassenden Madonna den Charakter der himmlischen Verklärung, der höchsten Erhabenheit und Göttlichkeit verlieh, und dabei die Gefühle der Mutterliebe, der Zärtlichkeit oder Hingebung nicht vorwalten ließ; denn die Liebe der Mutter kann auch als Idee erfaßt und dargestellt werden,

---

*) Anzeigeblatt des XXV. Bandes. Nro. 34.

und dann tritt, wenn auch die Darstellung auf die Bedingungen der wirklichen Natur hingewiesen ist, der Begriff zurück, das Ganze macht eine Unterordnung der Erscheinung unter eine Weltansicht des Lebens aus. Dieß erfaßt selbst unbewußt das Genie; ihm ist die Welt der Erscheinungen eine Ausprägung von Ideen. *)

Eine andere heilige Familie in der Art der Madonna della Seggiola, aber in viereckiger Form, war ehemals in Spanien, kam aber durch einen französischen Commissär nach England und dort in den Besitz des Sir Thomas Baring zu Stratton. Maria, hier in Profil gesehen, drückt das göttliche Kind an ihre Brust, dieses aber wendet den Kopf gegen den kleinen Johannes, der anbetend hinter ihm mit dem Kreuze steht. Die Figuren sind in natürlicher Größe und durch unendliche Lieblichkeit und Einfachheit bezaubernd. Rafael's Hand ist hier in voller Reinheit und in liebevoller Sorgfalt der Ausführung zu schauen. Dieses Bild sah bei seiner Anwesenheit in London ein hoher deutscher Beförderer der Kunst, und war von der Schönheit desselben so hingerissen, daß er es um eine bedeutende Summe erkaufte, und auf deutschen Boden verpflanzte. **) Bald wird es in dem neuen Kunsttempel der Hauptstadt Bayerns bewundert werden können, und den Namen des erhabenen Monarchen verkünden, der neben seinem Königsthrone auch der Kunst den erhabensten Sitz bereitete. Welches Bild unter den vielen trefflichen, die Bayerns Kunstsammlungen bewahren, wäre würdiger den Namen der königlichen Madonna des Königs Ludwig zu führen! ***)

Dieselbe Composition, für ein Original ausgegeben, besitzt der König von Sardinien, der das Bild in der Gallerie zu Turin aufbewahrt, wo es unter dem Namen der Madonna della Tenda bekannt ist. ****)

---

*) Hand, Kunst und Alterthum in St. Petersburg I. 971.

**) Passavants Kunstreise durch England. S. 126.

***) Gestochen von Ritter, Tomkins, Hoogwood u. a.

****) Gestochen von Toschi und bei Longhena zu S. 604 von Magnani. Ein älterer Stich von dieser oder einer ähnlichen Composition erschien bei Silbermann in Frankfurt.

Dieses Gemälde befand sich längere Zeit im Besitze der Gräfin Porporati Piossasco in Turin, wohin es aus dem Hause Farnese in Rom gekommen ist. Die Tochter der Gräfin ließ das Bild für 800 Fr. verkaufen, und so gelangte es durch den Professor Boucheron vor etlichen Jahren in den Besitz des Prinzen von Carignano, nachmaligen Königs von Sardinien, welcher dafür die Summe von 75,000 Fr. bezahlt haben soll.

Im Pallaste Albani zu Rom wird ein Carton dieses Gemäldes dem Rafael zugeschrieben, und ebendaselbst eine Copie in der Manier des P. del Vaga gezeigt.

Im neuen Pallaste zu Madrid wurde noch eine Madonna mit dem Kinde aufbewahrt, welche sonst der Madonna della Seggiola völlig gleich ist, nur der Johannes fehlt. Das Bild ist in viereckiger Form und die Figuren zeigen sich etwas unter Lebensgröße. Das Kind ist von unbeschreiblicher Süßigkeit, doch glaubte Mengs, das Gemälde sei nur von Rafael's Schülern ausgeführt und von ihm höchstens retouchirt. Das Bild ist jetzt in der Gallerie des Herzogs von Wellington. *)

Um die Zeit, als Rafael die Madonna della Seggiola malte, entstand auch die heilige Familie im Besitze des Fürsten Esterhazy zu Wien. Sie ist 10 Zoll hoch und 8 Zoll breit, und zeigt die Madonna auf einem Hügel knieend vor dem auf einem Tuche sitzenden Jesuskinde. Zu den Füßen der heiligen Jungfrau ist der kleine Johannes auf ein Knie hingebeugt und hält in der Hand einen Zettel. Den Hintergrund schließen Berge und Gebäude ein. Dieses kleine unvollendet gebliebene Bild, daß die Familie Esterhazy um 1750 erhielt, wurde der Kaiserin Elisabeth vom Pabste Albani, Clemens XI., in einem Kästchen verehrt, wie die eigenhändige Beischrift der Kaiserin bezeugt. Man liest nämlich an der Rückseite des Bildes: „Dieses Frauen Bildt von Raffael de Urbino samt dem Kastel mit guten steinen besetzt ist mir vom pabst Albany verehrt worden. Elisabeth K. (Kaiserin).“ Rehberg hat die

*) Gestochen von van Schuppen 1661.

ähnliche Darstellung, die sich im Besitze des Herrn Wendelstett zu Frankfurt befindet, tav. 28 lithographirt.

Eine andere heilige Familie, die vielleicht auch um diese Zeit entstanden, befindet sich in der gräflich Lambergischen Gallerie zu Wien. *)

Um die Zeit der Vollendung der Stanza della Segnatura entstand die Madonna von Fuligno. **) Sie ward von einem Höflinge Julius II., Gismondo Conti, ***) ursprünglich für die Kirche Ara Coeli zu Rom bestellt, und wie aus Vasari erhellet, auf dem Hauptaltare der Kirche aufgestellt, es gelangte aber von dort, wie die Aufschrift am untern Rande des Bildes meldete, ****) im Jahre 1565 in die Kirche

*) Gestochen von Paul Gledisch.

**) Gestochen von Marc-Anton (jedoch nur die Glorie), Pavon, Schenker, und trefflich von Desnoyers. Auch in einer schönen Lithographie bekannt.

***) Dieser Gismondo Conti war der letzte männlichen Geschlechts einer alten angesehenen Familie zu Fuligno, und päbstlicher Secretär (Camiere Segreto). Er wurde von den Päbsten oft zu Gesandtschaften gebraucht und erlangte auch in der literarischen Welt Ansehen, so wohl durch eine ungedruckt gebliebene Geschichte der seit dem Jahre 1475 erfolgten Begebenheiten, als durch die von ihm verfertigten Gedichte. Er starb 1512 und demnach mußte das Gemälde, da sich auf demselben sein Bildniß befindet, zu dieser Zeit wenigstens größtentheils vollendet seyn.

****) Die Versetzung des Gemäldes von Rom nach Fuligno war ehemals unter demselben durch folgende Inschrift angezeigt: Questa tavola la fece depingere Gismondo Conti Segretario di Giulio Secondo et è depinta per mano di Raffaelle da Urbino, et Sora Anna Conti nepote del ditto Messere Gismondo la facta portare da Roma et facta mettere a questo altare nel 1565 a die 23 di Maggio.

Fea, Nuova descriz. di Roma I. 72 glaubt, daß dieses Gemälde, obwohl für den Hauptaltar in Araceli bestimmt, doch in dem Besitze der Familie Conti blieb. Diesem widerspricht die Aeußerung Vasari's, der das Bild tavola dell' altare maggiore d'Araceli nennt, und selbes zu seiner Zeit daselbst gesehen haben muß. Auffallend bleibt es, daß Anna Conti das Gemälde nach Fuligno bringen durfte, was nur mit päbstlicher Erlaubniß geschehen konnte.

des Klosters St. Anna zu Fuligno, von welchem Orte sie den Beinamen erhielt. Hier blieb das Gemälde, bis es zu Ende des vorigen Jahrhunderts die Siege der Franzosen nach Paris verpflanzten, wo es glücklich von Holz auf Leinwand übertragen wurde, indem der mürbe Zustand wegen des überhandnehmenden Wurmfraßes sehr bedenklich war. Nach dem Siege der Alliirten kam es wieder nach Italien zurück, und wurde in der Gallerie des Appartamento Borgia im Vatikan aufgestellt.

Die Madonna von Fuligno ist unter Rafael's Bildern dieser Art die erwählteste, die würdigste und die heiligste. Stellung und Bewegung sind lauter Grazie; der Ausdruck ist eine glückliche Mischung von Hoheit, Ernst und begnadigender Huld. Sie steht zunächst an der Madonna di S. Sisto, nur entspricht sie noch nicht ganz der hohen Bestimmung; eben so wenig das Kind. Es ist nicht mehr das Liebreizende jener ersten Gemälde und noch weniger das hohe Ideal der großen Madonna zu Dresden.

Dieses Gemälde ist ein Ex-voto; oben die Madonna mit dem Kinde, als Himmelskönigin dargestellt, in einer Sonne, deren Widerschein die unten in der Landschaft liegende Stadt umspannt, und unten zur Rechten des Beschauers der Donatarius des Gemäldes, der bejahrte Gismondo, kniend und treuherzig die Hände faltend. Der heilige Hieronymus legt die Linke auf sein Haupt mit jenem Ausdruck schwärmerisch schmerzlicher Verzückung, welcher von nun an mehr und mehr dem früher beliebteren, einer ruhigen befriedigenden Seligkeit aus den Kirchengemälden verdrängte. Zur Linken ist der Täufer Johannes und der heilige Franciscus in andächtiger Entzückung, eine Wundergestalt, beide Figuren dem Johannes und dem Franciscus auf dem ältesten Bilde des Correggio zu Dresden so individuell ähnlich, daß derjenige, der beide Gemälde gesehen hat, auch nicht einen Augenblick zweifeln kann, einer von beiden Malern habe den andern vor Augen gehabt, und es kann einzig nur die Frage seyn, welcher den andern. Freiherr von Rumohr *) glaubt, daß, wenn an-

*) Ital. Forsch. III. 118.

ders Correggio's dunkle ältere Lebensumstände es zulassen sollten, dieser das Bild gesehen haben und davon angereizt seyn könnte. Schlegel *) dagegen sagt, daß kein denkender Beschauer bei der blossen Betrachtung einen Augenblick zweifeln dürfe, daß Rafael diese Figuren von Correggio entlehnt habe. Die Gestalten seien dem letztern Meister weit eigener, da sie auf mehreren seiner Gemälde, mit einigen kleinen Modifikationen, doch unläugbar dieselben, wieder vorkommen. Besonders sollte dieses der Fall mit dem Engel seyn, der eine Tafel hält, auf welcher sich, nach Vasari, eine Inschrift befand. Diese Figur, die ganz dem einen der Engel auf dem großen Dresdnerbilde gleicht, ist wunderschön, und auch Sigismondo ist vortrefflich, sowohl in der Darstellung des individuellen Charakters, als im Ausdruck der Tiefe und Innigkeit der Andacht. Die am wenigsten befriedigende Figur ist unstreitig Johannes der Täufer. Seine Gesichtsbildung ist nicht edel zu nennen, und der rechte Arm hat eine auffallend manierirte und unrichtige Zeichnung, was auffallend erscheint, da man wegen der vollkommenen Uebereinstimmung seines Farbentons mit dem Uebrigen der Figur, so wie mit dem ganzen Gemälde, an keine Ergänzung denken darf. **) Das Colorit dieses Gemäldes ist sowohl in der Carnation als in der Totalwirkung bewunderungswürdig. Wahres Sonnenlicht scheint die Gegenstände zu erhellen, und durch den Schmelz der Farbe, durch die leichte meisterhafte Behandlung scheint das Bild wie in einem Guß auf die Fläche hingeworfen.

Die Stadt im Hintergrunde, in die eine glühende Bombe fällt, soll sich auf die Gefahr beziehen, in der sich Sigismondo bei einer Belagerung seiner Vaterstadt Fuligno befand, und die ihn vermuthlich veranlaßte, dieses Gemälde der heiligen Jungfrau in der ihr geweihten Kirche des Capitols darzubringen.

In der Madonna di Fuligno ist von dem strengen Style nur etwa die reine Rundung der Glorie, sonst wenig übrig.

---

*) Europa I. 148.

**) Neueste Beschreibung Roms rc. II. 6. S. 425.

hingegen viel Gesammtwirkung, Kraft, Harmonie, allgemeiner Ton, besonders eine sehr markige malerische Behandlung.

Etwas älter als dieses Bild ist die Vision des Ezechiel *), welche nach Malvasia **) schon 1510 für den Grafen Francesco Ercolani zu Bologna gemacht wurde. Zu Bologna ist dieses Bild längst nicht mehr zu finden, und das Original wahrscheinlich jetzt in der Gallerie des Pallastes Pitti zu Florenz, denn die Replik des Sir Thomas Baring zu Stratton, die einst Nikolaus Poussin zu Bologna für Herrn von Chantelou erkaufte, und welche nachmals in die Gallerie Orleans überging, aus welcher Lord Berwick das Bild für 800 Pf. Sterl. an sich brachte, hält in London kein Kenner für Original ***). Auch das florentinische Gemälde, das äusserst präcis und korrekt ist, halten einige nur für Copie. Rumohr glaubt, daß es von einem Bologneser des sechzehnten Jahrhunders gemalt sei, denn in der Färbung findet dieser Kenner vieles moderner als selbst in den spätesten Arbeiten Rafael's, diese aber gehört zu den ältesten. Quatremere entscheidet nicht, ob das Bild der Gallerie Pitti oder das in Stratton das Original sei. Wenn Rumohr's Meinung gegründet ist, so ist letzteres verschollen.

Der Gegenstand dieses wunderbaren kleinen Bildes — es ist nur 1 Schuh 3 Zoll hoch, und 11 Zoll breit — ist die Gottheit, nach Art eines Jupiters dargestellt, ad uso del Giove, wie sich Vasari ausdrückt. Mitten aus dem sich öffnenden Himmel erscheint der Herr in einer Glorie helleuchtender Cherubsköpfe auf einem Wolkenthrone. Sein Bild ist von vollendeter Schönheit, Ehrfurcht gebietend, und damit im lieblichsten Contraste die naive Anmuth der beiden Engelchen, auf welchen die Arme des Göttlichen ruhen. Die vier Träger des Thrones, welche nachher die Attribute der Evangeli-

*) Gestochen von Caronni, Poilly, P. Anderloni, C. Mogalli und Longhi für das Mus. franc.

**) Felsina pitt. vita di Francesco Francia.

***) Gestochen von L'Armessin in der Größe des Gemäldes.

sten geworden sind, richten mit Inbrunst ihre Flügel und ihre Blicke gegen ihn, sie sind ganz Handlung, jeder nach seiner Weise, der Ochse und der Löwe brüllt, der Adler schreit, der Engel-Mensch fühlt, drückt die Arme an die Brust und erhebt sein wonnetrunkenes Auge zu dem Herrn. Ungemein ist der Reichthum der Farben; der Himmel strahlt von Gold und Silber, die rothen und blauen Thiere ahmen, nach Ezechiels Ausdruck, den Glanz des Saphirs nach; die etwas violetten Farben der Fleischparthien vermehren die Mannigfaltigkeit ohne dem eben so kräftigen als durchsichtigen Hauptton zu schaden. Auf der Erde erblickt man eine weite Landschaft, aber unendlich klein gegen den Schöpfer; die Gottheit ist hier Alles, diese der herrschende Gedanke des begeisternden Künstlers.

Zu Paris befindet sich ein Carton von diesem Gemälde, den Ludwig XIV. verfertigen ließ, um darnach in den Gobelins eine Tapette zu wirken. Ein anderer, dem Rafael zugeschriebener Carton, wird in Brughtonhall aufbewahrt. Der König von England schenkte ihn mit dem einer heiligen Familie, deren Hauptgruppe jener für Franz I. nachgebildet ist, dem Herzog von Beaumont, als er von Frankreich kam, dieser aber gehört unserm Künstler nicht an.

In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Rom malte Rafael auch die Geburt Christi für die Grafen von Canossa, die Heimsuchung Mariä, die heilige Familie in der Gallerie zu Wien, die Madonna aus dem Hause Alba, das unter dem Namen der fünf Heiligen bekannte Gemälde und die heilige Familie in der Eremitage zu St. Petersburg. Das erste dieser Gemälde ist das einzige bedeutende, dessen Vasari aus dieser Epoche erwähnt, wobei er hauptsächlich die schöne Morgenröthe und die Figur der heiligen Anna rühmt. Das Bild galt längere Zeit für verschollen, denn unbegreiflicher Weise blieb, der vielen Nachfragen ungeachtet, der Besitzer desselben unbekannt. In neuester Zeit erhielt Longhena die Nachricht, daß sich selbes in der Sammlung des 1824 zu Wien verstorbenen Grafen Franz von Thurn und Valsassina befinde. Auf der Rückseite ist das Wappen des Hauses Canossa, und das Bild auf Holz gemalt, 7 Fuß hoch und 5 Fuß 8 Zoll breit. *)

*) Gestochen von Bloemaert und Pietro del Po.

Im Bilde der Heimsuchung, *) das sich in Spanien befindet, hat der Künstler, nach Art der Maler des 14ten und 15ten Jahrhunderts fortlaufende Geschichten dargestellt; denn wir erblicken in der Landschaft die Taufe Christi, und Engel steigen vom Himmel hernieder. Maria, lebensgroße Figur, tritt herein, den Kopf auf die linke Seite gesenkt. Die großen, wunderschönen Augen sind auf den Boden geheftet, das Gesicht ist blühend und von einer Grazie und Unschuld im Ausdrucke, für den in der That die Sprache zu schwach ist. Ihre Bewegung ist fast noch schreitend; die Rechte reicht sie der Elisabeth und die Linke liegt auf ihrem Leibe.

Göthe **) hält dieses Werk nicht für Original, sondern für die Arbeit eines guten Meisters zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, in welcher er Rafael's Geistesrichtung und Eigenthümlichkeit nicht findet.

Das herrliche Bild in der kaiserlichen Gallerie zu Wien ist 4 Schuh 10 Zoll hoch und 3 Schuh 7 Zoll breit und stellt eine Ruhe in Aegypten dar. Die heilige Jungfrau hält kniend das göttliche Kind, das den rechten Arm um ihren Hals schlingt, und sich zu Johannes neigt, der auf der Erde kniet, und den kleinen Gespielen eine Frucht darreicht. St. Joseph steht rechts von der Madonna mit dem Lastthiere am Zaume. Die Lebhaftigkeit des Colorits, die Frische der Landschaft, die Schönheit des Himmels mit dem glänzenden Rothe des Horizonts, und alles dieses noch gehoben durch die wunderschönen Figuren, verkünden einen Meister auf der Höhe der Kunst.

Das Bild war einst das Eigenthum des großen Boromäers Karl, nach dessen Tode selbes die Vorsteher der Kirche S. Maria presso Celso zu Mailand erwarben, um damit den Altar der heiligen Jungfrau zu zieren. Kaiser Joseph II. wünschte das Bild zu besitzen und Mailand entsprach dem Wunsche des Herrschers. Es wurde demnach 1779 zur feierlichen Empfangnehmung eine Deputation abgeschickt, welche aus dem Grafen Firmian und den berühmten Malern Bergler und Knoller bestand, die das Bild mit allen Beweisen au-

*) Gestochen von Richomme und Desnoyers.

**) Kunst und Alterthum II. 2. 28.

thentischer Originalität nach Wien brachten. Letzterer verfertigte eine schöne Copie, die an der Stelle des Originals aufgestellt wurde, und auch Bergler kopirte das Gemälde vortrefflich, so daß der Marschall Soult diese Copie unter den Geschenken auswählte, die ihm die Stadt Passau anbot, und sie mit sich nach Frankreich nahm. *)

Das Gemälde aus dem Hause Alba ist in runder Form, hat 3 Schuh 3 Zoll im Durchmesser und halbe Figuren. Maria sitzt mit dem Kinde und dem kleinen Johannes in einer Landschaft, und hält in ihrer herabgesenkten linken Hand ein kleines Buch, worin sie eben gelesen zu haben scheint. Das Christkind umfaßt das ihm von Johannes dargereichte Kreuzchen und sieht diesen mit unaussprechlicher Liebe an. Letzterer kniet vor ihm und hält Blumen im Felle. Es ist nicht auszusprechen, sagt Passavant, welche Tiefe und Anmuth in diesem Bilde vereiniget sind: es ist ein wahres Gedicht, in dem drei liebenswürdige Charaktere gezeichnet sind. Auch ist dieses Bild ganz von Rafael's eigener Hand ausgeführt; es hat außer der Tiefe des Ausdrucks und der Schönheit der Composition und Zeichnung auch jenes Klare und doch Kräftige in dem Helldunkel, was dem Rafael so eigen ist. Die Carnation ist frisch, die Uebergänge darin sind röthlich gehalten. Erhalten ist das Bild ganz vortrefflich, nur ein jetzt gut zusammengefügter Sprung geht durch die Mitte desselben, wodurch der röthliche Hauch über der Wange der Madonna etwas gelitten hat. Auch an der Stirne des Johannes scheint, eine leichte Lasur weggenommen. Die Landschaft hatte ein Hans Ballhorn ganz dick übermalt, so daß die Farben mit dem Messer abgenommen werden konnten, worunter sich aber die ursprüngliche Landschaft vollkommen wohl erhalten hat. Sie ist von vorzüglichem Reize in Farbe und Composition.

Dieses köstliche Bild **) kam zur Zeit der Franzosen aus dem Hause des Herzogs von Alba an den in Madrid anwe-

---

*) Das Bild ist gestochen von Bonasone, C. Pfeiffer, Benedetti, A. Fioroni.

**) Gestochen von Desnoyers.

senden dänischen Gesandten, Grafen von Burke, der es dann nach London brachte. Als er nach Paris ging, überließ er es seinem Landsmanne H. W. Coesvelt in London, dem jetzigen Besitzer, um 4000 Pf. St.

Auf dem unter dem Namen der fünf Heiligen bekannten Gemälde, *) das die Hauptzierde der Paulinernonnenkirche zu Parma ausmachte, stellt Christus in der Glorie vor; Maria zur Rechten und St. Johann zur Linken, und unten St. Paul und St. Catharina. Es ist 3 Fuß 5 Zoll hoch, und 3 Schuh 1 Zoll breit. Bei dem Anblicke dieses Bildes soll Correggio sein „Anch' io son pittore“ gesprochen haben, und wahrlich, auch er war ein Maler, groß in seiner Art, nur Rafael's Geist und ungekünstelte Anmuth konnte er nicht ganz erreichen.

In dem Bilde der fünf Heiligen war es dem Rafael nur vergönnt, seine Kunst in der festen, sichern Ausführung und im Colorite zu zeigen, denn die Figuren stehen vereinzelt da, in keiner Beziehung auf einander. Christus in der Mitte, in sehr kräftigen Halbschatten, lös't sich von dem leuchtenden Hintergrunde ab, aber der Körper ist zu mager, der Kopf ein wenig rund, die Nase kurz und auch die Augen sind zu rundlich geschnitten. Die heilige Jungfrau gehört noch nicht zu denen, die Rafael sonst so unnachahmlich darstellte, die heilige Katharina hingegen ist voll naiver Grazie und auch Johannes ist schön, besonders aber hat St. Paul einen großen apostolischen Charakter. Dieses Bild gehört zu den früheren römischen Werken unsers Künstlers. Im Jahre 1798 kam es ins Pariser Museum, und 1815 fand es in der Gallerie zu Bologna Platz.

Unter den rafaelischen heiligen Familien gehört wahrscheinlich auch jene in diese Zeit, in welcher das Christkind auf einem Lamme reitet. **) Das Bild befindet sich in Mailand und wird unserm Künstler zugeschrieben. Sicher aber entstand in den ersten Jahren von Rafael's Aufenthalt in Rom die be-

*) Gestochen von Marc-Anton, Massard und Richomme.

**) Gestochen von Garavaglia.

reits erwähnte Madonna Aldobrandini und die heilige Familie in St. Petersburg. Die erstere ist im Besitze des Lord Garvagh in London, und zeigt die Maria auf einer Bank sitzend, wo sie sich liebevoll zu dem kleinen Johannes neigt und ihn mit ihrer Linken an der Schulter umfaßt. Dieser hat ein noch grünes Rohrkreuzchen in der Rechten und reicht mit der Linken freudig nach der Nelke, die ihm das Christkind darbietet. Beide ersteren Figuren sind nur zur Hälfte gesehen; das Christkind sitzt, sich auf den rechten Arm stützend, im Schooße der Mutter. Den Grund bilden zwei Bogen, die in der Mitte des Bildes hinter Maria von einem Pfeiler getragen werden. Durch die zu beiden Seiten gebildeten Oeffnungen sieht man mehrere Gebäude und Berge.

Die heilige Familie in St. Petersburg stammt aus Crozats Sammlung, in welche es aus dem Hause Angouleme gelangte. Wir erblicken hier das Jesuskind auf dem Schooße der Mutter sitzend, zur Rechten Joseph auf seinen Stab gestützt, wie er in tiefem Nachdenken auf das Kind schaut, das sich von ihm abwendet und sich an die heilige Jungfrau schmiegt. Die Zartheit und Lieblichkeit des nackten Kindes entzückt, aber es ist kein blos anmuthig schöner Knabe, sondern ein göttliches Kind; sein entschiedenes, fest auf Joseph gerichtetes Auge, sein ganzer Körper zeugt von einem höhern seligen Daseyn, und es ruht auf dieses Kindes gespannter Stirn ein Großes umfassender Gedanke, ein hoher Ernst. Hier fesselt uns nicht bloß charakteristische Schönheit, sondern wir stehen auf dem Gebiete des Idealen und bewundern die mehr als menschlich schönen Formen. Joseph ist eine höchst charakteristische Gestalt; in seinem meisterhaft gezeichneten Haupte, in der ernst zusammengezogenen Stirne, in dem festgehaltenen Blick eint sich das Gutmüthige und Ehrwürdige mit dem Zuge einer fast verdrußvollen Stimmung, da der Anblick des sich von ihm abwendenden Kindes ihn zu unerklärbaren Ahnungen zieht. Maria ist Sanftmuth, gleichmüthige Ruhe. Es ist ihr nicht das Erhabene und Große verliehen, was sie selbst zur Verherrlichung zöge, da diese auf dem Kinde allein ruht, ja nicht einmal die Züge einer hohen

jungfräulichen Schönheit sind ihr eigen, nur von Bescheidenheit und Güte spricht die demuthvolle Gesichtsbildung. Sie schaut auf Joseph mit dem Blicke frommer Einfalt. Schade daß dieses Bild etwas gelitten hat. *)

Später als die bezeichneten Bilder, theils zur Zeit der Vollendung der Stanza della Segnatura, oder neben den Arbeiten der ersten Hälfte des folgenden Zimmers, theils auch in der Zwischenzeit bis zur Thronbesteigung Leo X., sind folgende Werke entstanden. Zur Zeit der Beendigung der Stanze vielleicht die beiden lieblichen Gemälde der Madonna mit dem erwachenden Christuskinde und dem heiligen Joseph, und die Madonna mit dem Papierfenster (dell' Impannato oder della cortina) im Pallaste Pitti zu Florenz. Das erstere, ehemals im Schatzhause zu Loretto, sah man, ehe es als Siegesbeute nach Paris ging, in der französischen Akademie zu Rom, wo es mit der größten Vorsicht eingekistet und mit andern Kunstwerken abgeschickt wurde. Bei der nach dem Siege der Alliirten erfolgten Zurückgabe der Kunstschätze fand man aber nur eine beschädigte Copie statt des Originals in der Kiste und alle Nachforschungen waren fruchtlos. Daß das Original noch vorhanden, weiß man gewiß, den Schlupfwinkel aber, wohin es der unrechtmäßige Besitzer gezogen, muß die Zeit entdecken. In der königl. Gallerie zu Neapel und im königl. Museum zu Paris sind sehr schöne Copien mit einigen Veränderungen, letztere 44 Zoll hoch und 33 Zoll 9 Linien breit. **)

Das zweite Bild, welches eine heilige Familie in einem Altargemälde vorstellt, hat den Namen von dem mit Papier oder Leinwand überzogenen Fenster, welches der Künstler im Grunde angebracht hat. Die Madonna steht, und ist im Begriffe das Kind der heiligen Elisabeth zu reichen. Diese sitzt und hält die Hände hin, dasselbe zu empfangen; Maria Magdalena steht hinter ihr, zeigt auf Johannes und spricht freundlich zum Christkinde, welches noch an der Mutter Hals hängt

*) Hand, Kunst und Alterthum in St. Petersburg I. 100. Gestochen ist das Bild von Chereau und im Umrisse bei Labensky.
**) Gestochen von Richomme.

und sich gegen die Heilige umwendet. Johannes sitzt im Winkel rechts auf einem Tigerfell.

Rafael malte dieses Bild für den Bindo Altoviti, der in neuester Zeit eine Rolle in der Kunstgeschichte spielte. Zu Vasari's Zeit war es bereits nicht mehr im Besitze des Bindo, sondern in der Hauskapelle des Herzogs Cosimo im alten Pallaste zu Florenz, indem es der Herzog von dem ersten Besitzer erkauft hatte. Baron von Rumohr glaubt, daß das Gemälde nicht von Rafael selbst ausgeführt sei, sondern daß es wahrscheinlich nur nach einer Zeichnung des großen Künstlers vollendet wurde, indem es keine Spur von rafaelischer Eigenthümlichkeit zeige. Aus Rafael's Werkstätte mag es Bindo erhalten haben, und somit ist es nach Rumohr's Vermuthung eines jener Schulbilder, deren einige unter Rafael's Namen gehen, und auch seiner Manier nahe kommen, ohne daß der Künstler daran Theil genommen. *)

In etwas spätere Zeit gehören die Bilder, gegenwärtig im Besitze des Baron Gregori in Fuligno und des Herzogs von Bridgewater; die heilige Familie für Leonello da Carpi und vielleicht auch das sogenannte Silentium (Silence.)

Das Gemälde des Baron Gregori ist ohngefähr vier Spannen hoch, und stellt die Madonna mit dem Christkinde auf dem Schooße dar, welches scherzt, und mit dem rechten Händchen Joseph berührt, der aufrecht neben ihm steht. Weiter unten ist der kleine Johannes, der sich über den scherzenden Christus wundert. Der Kopf des Christuskindes ist vollendet, auch zum Theil der des Johannes, mehr gezeichnet aber, als ausgeführt ist der Kopf der Madonna, ebenso das Gewand und die Hände. Joseph ist nur flüchtig entworfen. Einige schreiben dieses Gemälde dem Fra Bartolomeo zu, es kam aber in den Besitz der Familie de Gregori aus der Verlassenschaft der Erben des päbstlichen Sekretärs Sigmondo Conti, für welchen Rafael die Madonna di Fuligno gemalt hatte.

Ein Bild von der größten Schönheit ist die Madonna

*) Gestochen von Schivel, C. Cort, Bloemaert und Villamena, Mogatti und von zwei Ungenannten.

in der Stafford-Gallerie, für welche es der Herzog von Bridgewater aus der Gallerie Orleans erwarb. Maria, lebensgroße halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schooße hingestreckt und betrachtet es mit Anmuth. Das Kind wendet sein Köpfchen nach der Mutter in die Höhe und blickt sie liebkosend an. Dieses geistreich behandelte Gemälde ist ganz von Rafael's Hand gemalt, aber leider etwas verwaschen, so daß der Contour der Zeichnung öfters durchscheint. Hacquin hat es von Holz auf Leinwand übertragen. *)

Eben so holdselig ist die heilige Familie für Leonello da Carpi, deren Vasari mit großem Lobe gedenkt. Die heilige Jungfrau sitzt auf einem Steine mit vor der Brust gefalteten Händen, und vor ihr auf dem rechten Knie das göttliche Kind, das Elisabeth am Ellenbogen berührt, um es vor dem Falle zu schützen, während selbes segnend den Arm über den kleinen Johannes hält, der mit dem Kreuze vor dem göttlichen Sohne auf ein Knie hingebeugt ist. Weiter zurück tritt Joseph in einen Mantel gehüllt in das antike Gebäude, in welchem die Handlung vor sich geht.

Rehberg sucht das Originalgemälde in jenem Bilde der königlichen Gallerie zu Neapel, das unter dem Namen der „Madonna col divino amore" bekannt ist. Diese heilige Familie soll die Königin Karoline 1805 mit sich nach Palermo und von da über Constantinopel nach Wien genommen haben; nach ihrem Tode kam jedoch selbe wieder nach Neapel, wo sich auch der Carton des Gemäldes befindet. Dem Rehberg entgegen versichert Longhena, **) sich auf das Urtheil von Künstlern stützend, denen man Glauben beimessen dürfte, daß das Gemälde im Museo borbonico zu Neapel nicht von Rafael, sondern von der Hand des Giulio Romano sei, und dieser Schriftsteller sucht das ächte Bild, mit nicht ganz lebensgroßen Figuren, in der Eremitage zu Petersburg. Nach seiner Angabe befand sich dieses im Quirinal zu Rom; von da wurde es, wie Bottari glaubte, nach Paris gebracht, und

*) Gestochen von N. de Larmessin für Crozat, von Romanet für die Gallerie Orleans u. a.

**) Storia etc. S. 187. not.

hierauf in die Gallerie zu Malmaison, aus welcher das Gemälde endlich mit noch vielen andern nach Rußland gekommen seyn soll. Allein auch dieses scheint das Urbild nicht zu seyn, denn Hand *) erkennt in dem Gemälde der Eremitage nichts weniger als ein Werk Rafael's. Nach seiner Angabe kam das Bild nicht von Rom, sondern aus dem Schlosse zu Cassel nach Malmaison.

Ein gleiches Bild befindet sich noch in Spanien; allein Mengs hielt dieses ebenfalls nicht für Original, sondern glaubte, es sei nur nach Rafael's Zeichnung von einem seiner besten Schüler ausgeführt. Auch Lord Spencer bewahrt auf seinem Landsitze in Althorp ein der heiligen Familie des Leonello, für welchen Rafael das Bild malte, ähnliches Gemälde. Der Lord kaufte es von einer adeligen Familie zu Bologna, in deren Besitz es schon lange war und für Original galt. Dieses Bild ist nach Passavant's Meinung dasjenige, das, Vasari zufolge, Innocenzio da Imola in Bologna gemalt. **)

Nach den bezeichneten Angaben wäre das Original-Gemälde verschollen, allein es frägt sich, ob je ein solches von Rafael's eigener Hand ausgeführt wurde, denn der Künstler war bereits mit Aufträgen überhäuft, und konnte daher unmöglich jedem dieser Bilder seine Theilnahme schenken, so daß man annehmen darf, daß schon manches von seinen Schülern ausgeführt ist. Vielleicht wurde auch die heilige Familie für Leonello nur nach seiner Zeichnung und unter seinen Augen gemalt, und so könnte dennoch eines von den erwähnten Bildern jenes von Vasari belobte seyn. Dieses dürfte man zunächst im Museum zu Neapel suchen, wohin es aus der farnesischen Sammlung kam. Die Composition dieses Gemäldes mußte vor allen Beifall finden, daher die verschiedenen Wiederholungen. Eine derselben, von Francesco Penni, ist im Nachlasse des verstorbenen Kupferstechers Longhi zu Mailand. Dieses Gemälde ist von dem Originale in Etwas verschieden, wie das Blatt Pitow's zeigt, der selbes 1676 meisterhaft gestochen hat, so daß H. H. Füßly behauptet, nichts Gründlicheres nach

*) Kunst und Alterthum in St. Petersburg I. 99.

**) Kunstreise rc. 190.

Rafael gesehen zu haben, als diesen Stich. In Longhi's Gemälde ist, nach dem Stiche dieses Künstlers zu urtheilen, das Gesicht der Jungfrau jugendlicher, anmuthiger, hat aber weniger von einer rafaelischen Madonna, die Elisabeth sieht fast listig aus, während sie bei Pitow etwas Treuherziges, Gutmüthiges hat. Auch noch andere Verschiedenheiten, theils in den Figuren selbst, theils in den Beiwerken, zeigen sich in Vergleichung mit Pitow's Blatt. *)

Ein der kräftigen Färbung nach der heiligen Familie in Neapel ähnliches Bild, das in der Darstellung der Madonna del Cardellino verwandt ist, befindet sich zu Okomore in England, auf dem Landsitze der Familie gleiches Namens. Das Christkind sitzt auf dem Schooße der Maria und reicht mit beiden Aermchen nach dem kleinen Johannes, welcher ihm einen Vogel bringt. Zur Linken der Maria kniet Elisabeth. Im Vorgrunde steht die Wiege und im Hintergrunde sieht man eine reiche Landschaft mit Ruinen, in denen Joseph halb verdeckt steht. In den Unruhen nach Karl I. Regierung wurde das Bild zu London auf dem Boden des Hauses versteckt und von dem Eigenthümer erst in neueren Tagen wieder gefunden. In England wollen jedoch Kenner die Originalität des Bildes nicht anerkennen.

In etwas spätere Zeit fällt das Bild der gekrönten Madonna in zierlich rothem Gewande mit faltigen Aermeln, die ein Tuch von dem zur Rechten vor ihr liegenden Kinde aufhebt, das der kleine Johannes anbetet. Auf der andern Seite steht der heilige Joseph. Nichts kann schöner seyn, als die majestätsvolle Figur der knienden Mutter, die in kühner aber ungemein natürlicher Stellung, auf ihren Fersen sitzt, voll zarter Schonung des Schlummers ihres göttlichen Sohnes, der die gehobene Rechte, wie es Kinder im gesunden Schlafe zu thun pflegen, auf dem Kopfe liegen hat. Anmuthsvoll sind auch die, wenn schon ländlichen Formen, des kleinen Johannes, der mit dem Schurzfelle ebenfalls auf dem

*) Ausser Pitow's und Longhi's Stichen, die beide trefflich sind, kennt man noch einen von Marc-Anton und Giov. Folo.

Boden kniet. Im Hintergrunde sieht man wahrscheinlich die nahe bei St. Peter gelegene Villa Sacchetti, wie schon Crozat vermuthet.

Die Madonna hat hier, wie in der jardinière, offenbar individuelle Züge, aber die Krone im Haar und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Wenn man bei dem Anblick solcher lieblicher Gemälde an den bekannten Ausspruch des Michel Angelo denkt, daß Rafael ein guter Miniaturmaler sei, so möchte man nach Schlegel, *) dieses mit vollkommener Beistimmung so erklären: Michel Angelo meinte, das eigenthümliche Schönheitsgefühl dieses Genies zeige sich besonders in dieser kleinen Sphäre des Reizenden und Liebenswürdigen, indessen Rafael vielleicht da, wo er durch das Ideal anderer Künstler und durch die Tendenz der Zeit verleitet, sich in eine größere Sphäre zu versetzen trachtete, ihm bei weitem nicht so glücklich zu seyn schien.

Die erwähnte, unter dem Namen Silentium, Silence, bekannte Vorstellung ist mehrfach vorhanden. Einmal in Paris, auf Holz gemalt, nicht höher als 2 Schuh 1 Zoll und 1 Schuh 5 Zoll breit. **) Ein zweites Exemplar ist in Florenz nebst dem Original Carton, und ein drittes im Besitze des Hofraths Bach zu Breslau. Ein ähnliches Bild von runder Form besaß einst Lucian Bonaparte in Rom, das in Spanien erstanden, mit den schönsten verglichen werden kann, die Rafael's Geist ersonnen. Die Madonna ist in Lebensgröße in freier heiterer Landschaft, und hierin, so wie in glänzendster Schönheit der Farbe, der schönen Gärtnerin ähnlich. Die ganze Composition, und besonders auch die Lage des schlummernden Kindes, ist fast dieselbe, wie in jenem Bilde, nur der Kopf und die Gesichtsbildung des kleinen Johannes, zwar wahrhaft kindlich, froh und kräftig, ist etwas breiter und dicker, nicht so edel, als auf andern heiligen Familien von Rafael. ***)

---

*) Europa II. H. 9.

**) Trefflich gestochen von Desnoyers. Auch andere Künstler brachten diese rafaelische Darstellung in Kupfer.

***) Gestochen von Folo, A. Banzo und Chaubrad.

Derselbe Gegenstand, den man für das wahre Original hält, befindet sich auch bei Herrn Brocca in Mailand, welcher das Bild 1822 in Barcellona erwarb. *) Rumohr **) erklärt dieses Bild nur für eine freie Nachahmung in der ältern lombardischen Manier, nach dem Bilde, das sich in Paris befindet.

Ein anderes Silentium kam aus der Gallerie Orleans in die Grosvenor'sche Sammlung zu London. Dieses Bild ist sehr schön, in viereckiger Form, und unterscheidet sich von dem Pariser Gemälde besonders dadurch, daß der Johannes das schlafende Christkind mit zusammengelegten Händen anbetet***). Ein ähnliches Gemälde besaß der Prinz von Carignan, selbes befindet sich aber jetzt im königlichen Museum zu Paris****). Auch in Kopenhagen soll ein dem Silentium ähnliches Bild seyn, und in der königlichen Gallerie zu München wird eine sehr schöne Copie, vielleicht von Francesco Penni, aufbewahrt.

In dieser Zeit entstand wahrscheinlich auch das kleine allerliebste Bild, welches das Kind von der Mutter gehalten auf der Wiege vorstellt, wie es den kleinen Johannes liebkos't, der auf den Knien der Elisabeth ruht. Es befindet sich in Paris, wo ehemals auch der Cardinal Mazarin ein ganz gleiches besaß. Einige hielten keines für rafaelisch, andere das königliche als von Giulio Romano gemalt, und wieder andere eben dasselbe wenigstens von Rafael retouchirt. Das Bild des königlichen Museums, welches Adrian Gouffier, Cardinal von Boissy, vom Künstler selbst erhielt, lag ursprünglich in einer hölzernen, angenehm und wie man behauptet, ebenfalls von Rafael ausgemalten Kapsel. Es ist dieses die häusliche Scene zweier Mütter, die sich an den Spielen ihrer Kinder belustigen, in einer Landschaft, vortrefflich komponirt auf kleinem Raume — das Bild ist nur 14 Zoll hoch und 11 breit —

---

*) Gestochen von Landius Randon, bei Longhena zu S. 625 von Bridi und in neuester Zeit von Longhi.

**) Reisen nach Italien. S. 314.

***) Gestochen von Romanet.

****) Gestochen von Poilly.

und ohne Verwirrung. Fröhlichkeit und Zufriedenheit drücken sich in den Stellungen, Blicken, auf der Stirne beider Mütter und der Kinder aus, aber mit der Verschiedenheit, die dem Alter und der Eigenschaft eines jeden angemessen ist.*)

Ein vortreffliches Gemälde aus dieser Epoche befindet sich in Spanien. Maria scheint das Christuskind eben aus der Wiege gehoben zu haben. Es sitzt auf ihrem Knie; indeß kommt der kleine Johannes herbei und breitet vor demselben die Rolle mit der Schrift: „Ecce agnus dei“ aus. Der heilige Joseph stützt sich, zuschauend auf eine antike Ara; andere antike Trümmer schmückten den Vorgrund und Ruinen von Gebäuden die Ferne. Ueberhaupt ist dieses Bild reich an schönen Nebenwerken. In der Gallerie des Pitti zu Florenz wird ein völlig ähnliches Bild für eine ganz zuverlässige Arbeit des Giulio Romano gehalten und auch in dem spanischen Bilde wollen einige die Hand des Giulio erkennen, und nur den Entwurf dem Rafael zuschreiben. **)

Eine der Idee nach diesem Gemälde verwandte Darstellung ist die heilige Familie, wo Maria das Kind rechts auf dem Schooße hält, und dieses und der kleine Johannes mit hoch ausgestreckten Armen einen Pergamentstreifen halten. Dieses Bild wurde oft wiederholt, aber es ist uns unbekannt, wo sich das Original befindet. Bei Sir Thomas Baring in Stratton ist eine schöne Copie, wo man auch den stehenden Joseph in halber Figur sieht. Passavant ***) vermuthet, es sei dasjenige Bild, welches ehedem in der Sammlung Arundel war und von Hollar als ein Bild von Perin del Vaga gestochen wurde ****). Ein rundes Bild, ohne den Joseph, befindet sich aus der Sammlung von Modena in der Dresd-

*) Gestochen von Marc-Anton, Marco di Ravenna, Brebiette, Massard und Desnoyers.

**) Gestochen von Poilly, J. Mari, Vorstermann und im Umrisse in den Etudes d'après cinq tableaux de Rafael. R. Morghen hat das florentinische Bild gestochen.

***) Kunstreise rc. 128.

****) Auch S. Vouillemont hat das Bild gestochen.

ner Gallerie, das jedoch nur schwache Copie seyn soll. *) Eine sehr schöne Darstellung dieser Art besaß in den neuesten Tagen der Kunsthändler Neuwenhuys in London, wahrscheinlich von Giulio nach Rafael's Entwurf ausgeführt. Im Hintergrunde sieht man hier Joseph durch das Thor eines Gebäudes gehen. Es sind beinahe ganze Figuren zwei Drittel Lebensgröße.

Ein drittes vorzüglich schönes Madonnenbild, das aus dem Escurial in das königl. Museum des Pardo kam, ist die unter dem Namen „der Perle" bekannte Darstellung **). Dieses Gemälde besaß einst der unglückliche König Karl I. von England, der es 1628 durch Carl Gonzaga aus Mantua erhielt. Nach dem Tode des Königs kaufte es Alonzo de Cardenas, Gesandter bei Cromwell für Philipp IV. um 3000 Pf. Sterl. und dieser rief beim Anblicke des lieblichen Bildes mit Entzücken aus: „Dies ist meine Perle!" woher selbes den Namen der „Perle" erhalten haben soll.

Maria, lebensgroße Figur, umschlingt mit einem Arme das Kind, welches auf ihrem rechten Knie sitzt, und das Füßchen noch in der Wiege hält. Es streckt die Hände nach dem jungen Johannes aus, der in seinem Felle Früchte bringt, und lächelt die Mutter fast muthwillig an. Diese legt den Arm um den Nacken der Elisabeth, und Joseph ist im Hintergrunde an einen Baumast gelehnt. Man kann nichts Schöneres sehen, als die blühende Gestalt der Madonna, und die züchtige Fröhlichkeit und die himmlische Unschuld bezaubert. Alles athmet Wonne und Freude, nur Joseph blickt sinnend vor sich hin. Allerdings ist dieses Bild eine Perle von reinstem Wasser. Sie gefiel auch ganz besonders im Central-Museum zu Paris.

Noch sind zwei andere schöne Madonnenbilder zu erwähnen, die sich ebenfalls in Spanien befinden, wo man sie noch

---

*) Gestochen von Sirani.

**) Gestochen von Vorstermann, J. B. del Moro, J. B. Franco und in Umrissen in Bonnemaisons études etc. Armand hat es lithographirt.

1810 im Escurial sah. Sie gehören wahrscheinlich der ersten Zeit von Rafael's Aufenthalt in Rom an, so wie die übrigen spanischen Madonnen, in welchen sich Rafael's Hand am reinsten erhalten hat; denn seine spätern Bilder sind größten Theils von seinen Schülern gemalt und von ihm nur retouchirt. Auf dem ersten Bilde erblicken wir eine sitzende Madonna mit dem Kinde, das sie mit unaussprechlicher Innigkeit auf den Armen trägt. Der linke Fuß desselben steht auf dem Tische, auf welchem eine Rose liegt. Der kleine Jesus neigt sich zu dem stehenden Johannes und beide halten ein Lamm, während Maria fast ernst auf Johannes sieht und Josephs Blick auf ihr und den Kindern ruht.

Das zweite Bild stellt eine schlanke Madonna vor, die auf das linke Knie hingebeugt, den rechten Arm emporhebt und mit der linken Hand das Kind berührt. Dieses sitzt auf einer Rasenbank und deutet mit seiner Rechten auf Johannes, während es das Köpfchen nach der Mutter wendet. Johannes kniet hinter dem Sitze und hat die Augen auf das Christkind gerichtet. Dieses Bildchen ist von unendlicher Anmuth, obgleich nur ein blosser Moment aus dem häuslichen Leben.

Aus der Zahl der bereits angeführten Staffeleibilder ersehen wir, daß Rafael bei aller seiner Tiefe und Vielseitigkeit, mit welcher er das gesammte Leben und die Geschichte umfaßte, gern auch auf engere Gränzen sich beschränkt und namentlich in der oft wiederholten Darstellung der Madonna und der heiligen Familie einen Gegenstand seiner Neigung und freien Wahl gefunden habe. Dieses haben hundert andere ihm nachgethan, allein von einem großen, ja dem größten Theil der unzähligen Darstellungen der heiligen Familie läßt sich, außer der Beurtheilung über Zeichnung und Colorit, nur sagen, es seien in ihnen die Glieder der heiligen Familie ohne oder mit einer Beziehung auf das äußere Leben vereint, zu einer gut geordneten Gruppe verbunden, vielleicht mit dem Ausdruck der Zärtlichkeit und des Wohlwollens, wobei aber nichts Allgemeineres und Höheres, als etwa in Darstellung einer Familienscene liegt, erstrebt wurde; nämlich treue Nachbildung der Natur. Die Madonnen sind da großen Theils fromme

Mütter, sorgsame Wärterinnen oder liebliche Jungfrauen, Joseph ein alter Mann, dem nicht selten eine zufällige und unbedeutende Rolle zufällt. In Rafael's Werken aber schließt sich vor unsern Augen eine ganze Tiefe des menschlichen Geistes auf, der alle Zeiten umfassend, selbst in die Ewigkeit hinübergreift. An der Madonna, sagt Speth *), schildert Rafael nie den vorherrschenden Ausdruck einer einzigen Empfindung, oder sittlichen Eigenschaft. Im Gefühle der Majestät und Würde einer Himmelskönigin erscheint sie immer noch in Demuth gekleidet, einfach und anspruchlos, voll züchtiger Bescheidenheit. Sie ist zwar die Hochgebenedeite, die das Heil der Welt gebar; aber man sieht zugleich an ihr die Dienerin des Herrn. Sie ist Mutter, aber immer noch voll keuscher, zarter Jungfräulichkeit. Mit innigster Liebe ist sie dem holden Knaben zugethan, doch auch mit Ehrfurcht; denn sie weiß, von Wannen er ist, und zitternd durchbebt der Gedanke an seine Bestimmung ihre ahnungsvolle Seele; darum liebt sie ihn nicht, gleich einer irdischen Mutter den irdischen Sohn, sondern als das theuerste Unterpfand überschwenglicher Gnade, das der Himmel in ihre Hände gegeben, damit sie es pflegend hinfort mit zarter Hand umfassen, tragen, leiten und schützen möge."

„Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Ausdrucke und den Regungen des kindlichen Lebens. Jede Spur des Kindischen ist an ihm verwischt und nirgends erscheint es in ungebundener Freiheit. Der kindliche Frohsinn und die scherzende Laune, die so gerne in Uebertreibung der Züge und Gebehrden ausartet, ist an jedem seiner Christkinder, wie durch ein Selbstgefühl höherer Würde unnachahmlich beschränkt. Wenn es der Mutter Nacken zärtlich umschlingt, ist es eben so kindlich froh und liebkosend, als ernst zugleich und bedächtig. Von unendlicher Hoheit umstrahlt und voll der Liebe des Vaters, die er im Sohne zum Menschengeschlechte trägt, spendet es mit seinen segnenden Händen eine Fülle von Gnade und göttlicher Huld. Und wenn es dann selbst in den Stunden kindlicher

---

*) Kunst in Italien I. 93.

Lust und Zerstreuung zu Johannes, dem zarten Gespielen, sich scherzend hingezogen fühlt, wie begrüßt es ihn nicht so mild-ernst, so besonnen und feierlich, daß selbst in Johannes sichtbar die spielende Heiterkeit in Demuth und Anbetung sich auflöst, mit der er, schüchtern sich nahend, voll Bescheidenheit und Ehrfurcht dasteht vor ihm, wie vor seinem Herrn und Meister. Eben so sind seine Engelgestalten alle, bis herab zu seinen in heiteren Spielen scherzenden Kinder, lauter liebe unschuldige Wesen, arglos und unbefangen; aber sinnend auch zugleich und voll Verstand. So, fährt Speth fort, hat Rafael stets jeder Empfindung, jeder sittlichen Anlage und Vollkommenheit eine oder die andere noch beigemischt, damit — eine die andere beschränkend — keine zu lebhaft würde im Ausdrucke und den Geberden, damit das Ganze der Darstellung in einem ruhigen ernsten Gleichgewicht sich halte. Und darin liegt eben unwiderleglich der Grund jener zarten Geschmeidigkeit in den Bewegungen aller Theile von der zartesten Gesichtsmuskel an, bis zur Stellung und Lage aller Glieder des Leibes, womit Rafael über seine Gemälde eine Anmuth und Grazie ausgegossen hat, die über alle Beschreibung erhaben, nur der Seele zugänglich ist. Während Rafael überall nur und vorzüglich den Ausdruck beabsichtigte, entstand ihm die Grazie von selbst, und er erreichte das Wesen aller Grazie: daß in ihr das verborgene Leben und die Schönheit der Seele sich in ungetrübter Klarheit spiegle und nach Aussen zur Anschauung gelange durch Regungen der Glieder, die bewustlos und von selbst aus jenem innern Leben, als ihrem Prinzip, hervorgegangen sind. Wenn Richardson *) in der Grazie den Correggio dem Meister von Urbino gleichsetzt, wo nicht gar vorzieht, so kann, nach Speth, nur darin einige Wahrheit dieser Behauptung liegen, daß Correggio wohl im Erkünstelten der Grazie Rafael übertroffen; dieser ihm aber in der Natur und Wahrheit, womit er sie bezeichnet, weit überlegen war."

In der Anmuth wurde Rafael mit Apelles verglichen, der in dieser Eigenschaft, welche die Griechen χάρις nannten,

---

*) Traité de la peinture III. 679.

über jeden Künstler stand. Indessen ahmte Rafael die Griechen nicht nach, aber er fühlt und denkt dennoch, wie ein Grieche. Er schöpfte aus der Urquelle des Schönen, die zu allen Zeiten allen floß. Es ist zwar die ziemlich herrschende Meinung, daß in Rafael's spätern Werken das Studium der alten Bildnerei so sichtbar hervorleuchte; allein seine Madonnen z. B. sind nichts weniger als griechische Gestalten, sie haben bei allem Idealischen etwas Nationelles, und er selbst versichert ja mit dem frommen kindlichen Sinn, der ihm beiwohnte: es sei ein gewisses Bild, welches in seine Seele komme, und welchem er jene nachgebildet habe. Rafael nahm also die Fülle des geistigen Lebens, welches in seinen Bildern so überschwenglich vorhanden ist, nur aus seinem eigenen Gemüthe.

Die Zeit genau zu bestimmen, in welcher die bezeichneten Werke entstanden, dürfte bei der Zerstreutheit der Bilder, welche eine Vergleichung unmöglich macht, zu den gewagtesten Dingen gehören; doch ist sicher anzunehmen, daß bei weitem der größte Theil in den ersten Jahren von Rafael's Aufenthalt in Rom, noch im Pontificate Julius II. gemalt wurde. Einige fanden auch in der Zwischenzeit bis zur Thronbesteigung Leo X. ihren Ursprung, in welcher dem Künstler wahrscheinlich einige Ruhe gegönnt ward, da das ungestüme Treiben des kunstliebenden Julius im Tode ebenfalls Ruhe fand. Noch zur Lebenszeit dieses Pabstes dürfte auch das schöne Bildniß des Cardinals Bibiena entstanden seyn, das sich im Pallaste Pitti zu Florenz befindet, ein Werk, das der Künstler mit Liebe und Fleiß vollendete. Leider hat es durch die Zeit sehr gelitten. Der Cardinal blickt nachdenkend hin, und scheint genau nach dem Leben geschildert, denn Rafael überging selbst den natürlichen Fehler des einen schielenden Auges nicht. Die Stellung ist die eines Schreibenden, der Vergleichungen anstellt, die Kleidung ist einfach und bescheiden, und die Hände sind ungemein schön und geschmeidig.

Rumohr *) läßt in dieser Zeit auch noch das Gemälde

*) Italienische Forschungen III. 120.

der heiligen Cäcilia entstehen, sonst in der Kirche St. Giovanni a Monte unweit Bologna, jetzt in der Gallerie dieser Stadt. Der bezeichnete Schriftsteller glaubt, daß dieses hochberühmte Bild schon um 1510 gelegenheitlich der Einrichtung der Kapelle der heiligen Cäcilia bestellt, jedoch um einiges später vollendet und aufgestellt worden sei. Hirt und Quatremere setzen das Werk in spätere Zeit; ersterer in das Pontificat Leo X., weil der Besteller desselben, der Cardinal Pucci, diese Würde erst unter diesem Pabste erlangte; letzterer glaubt, daß es nicht vor 1513 bestellt worden.

Nachdem das Bild fertig war, schickte es Rafael an den Maler Francia nach Bologna, und ersuchte diesen in einem eigenhändigen Schreiben, die allenfallsigen Beschädigungen, welche das Gemälde durch den Transport erleiden könnte, auszubessern. Vasari sagt nun, Francia sei bei dem Anblicke dieses Werkes ganz betroffen gewesen, weil er sich als alter Künstler von dem jungen so weit übertroffen sah. Dieser Schriftsteller fügt noch bei, es sei ihm alle Lust vergangen, ferner noch etwas zu malen, und der Kummer darüber hätte seinen Tod verursacht. Allein dieses ist sehr zu bezweifeln, denn Francia malte noch einen heiligen Sebastian, der bewundert und als ein Canon betrachtet wurde, über welchen man sogar die heilige Cäcilia Rafael's vergessen haben soll. Dieses wollte der gute Raibolini, der ja auch das Höchste in der Kunst gelöst, nicht gestatten, und nahm deßwegen sein Bild weg. *) Francia war Rafael's Freund, ein edler Mann und daher allerdings einer solchen Handlung fähig, doch den Tod hat der gute Meister kaum erlitten, weil er sich übertroffen sah. Einen mächtigen Eindruck mag das große Bild freilich auf ihn gemacht haben, denn er sah früher keines von solcher Dimension von Rafael's Hand. Die Vision des Ezechiel konnte er aber gesehen haben. Vielleicht ist dieser Francia,

*) Im herzoglichen Pallaste zu Cremsier in Mähren ist ein an eine Säule gebundener Sebastian, der jener berühmte des Francia seyn könnte. Es müßte dieses derjenige seyn, den der Cardinal Giustiniani durch eine Copie ersetzen ließ, weil er das Original ins Ausland verschenkte.

dessen Vasari erwähnt, jener Marc=Anton Bigio, der auch den Beinamen Francia führte. Dieser wurde muthlos, als er Werke von dem großen Urbinaten sah, und fühlte sich unwürdig mit großen Meistern in die Wette zu arbeiten. Ihn tödtete der Gram, nicht so Hohes erreichen zu können.

Das herrschende Prinzip in dem Bilde der heiligen Cäcilia, der Repräsentantin der Kirchenmusik, ist das innigste Gefühl der Andacht, die, in irdischem Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht. Alles ist stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen. „Sta. Cäcilia, die wunderbare, ist im Geiste der Erde entrückt, und ihr Blick mit heiligem Ernst der Glorie zugewendet. Verklungen sind die irdischen Töne ihrer Orgel und aus dem weiten Himmelsraume hernieder tönen der Engel süße Melodien. Muthlos sind die beiden Arme herabgesunken und mit ihnen die Orgel, die sie nachläßig und wie bewußtlos von sich herabhält. Ihr ganzes Wesen ist in süße Wehmuth aufgelöst, nur von des Mundes ernstgezogenen Lippen ist nicht alle Härte hinweggenommen. Johannes, von diesem heiligen Entzücken innigst gerührt, betrachtet sie mit einem Blicke tiefen unbeschreiblichen Gefühls. Auch St. Augustin ist in der seligen Betrachtung Cäciliens ganz verloren, doch ist mehr stille Freude und eine behaglich fromme Lust, die aus seinen Zügen spricht, und seine Blicke an sie gefesselt hält. St. Paulus, mit der Rechten sein Kinn erfassend, stützt mit der Linken sich auf sein Schwert. Wie groß und ernst und kräftig er dasteht, eine Grundfeste der Kirche; wie streng bezeichnet sein tiefer Charakter durch den Blick des Philosophen, denn er sinnend und nachdenkend zur Erde senkt auf die Trümmer musikalischer Instrumente vor seinen Füssen. *) So ist ein magischer Kreis tiefer Empfindung, die, von Cäciliens Begeisterung ausgehend, sich aller bemächtiget hat, um alle gezogen. Nur das Mädchen von Magdala mit dem alabasternen Ge=

*) Die musikalischen Instrumente hat Johann von Udine ausgeführt, dessen Hand sich Rafael bei dergleichen Gegenstände bediente.

fäße in der Hand, gehört der Darstellung weniger als der Aussenwelt an.

Rafael ist bei der Ausführung dem von Marc-Anton gestochenen Original-Entwurf im Wesentlichen getreu geblieben, doch ist er von seiner ursprünglichen Idee in der Bezeichnung der drei männlichen Charaktere glücklich abgegangen. Sie standen ihm zu abgezogen und ohne alle Beziehung auf die Hauptfigur da; darum verband er sie näher mit dem geistigen Moment der Darstellung. Magdalena hatte er in Profil dargestellt, mit dem entzückten Blick nach der Glorie hin, allein davon ist Rafael in der Ausführung, was er nimmer hätte thun sollen, durchaus abgewichen. Sie ist jetzt mit dem Kopfe ganz von vorn genommen, geradehin dem Beschauer zugewendet, ohne alle Theilnahme an der tiefen Rührung, von welcher die übrigen Gemüther ergriffen sind.

Die Anordnung der fünf neben und hintereinander gestellten Figuren ist höchst einfach, doch hat der Künstler durch Zartheit mannigfaltiger Wendungen der Glieder ein so sanftes Abweichen und Durchkreuzen der Linien in das Ganze gebracht, daß dadurch dem strengen Ebenmaße sinnreich begegnet ist. Gleichwohl ist dieser Styl, wie nicht minder die Zusammenstellung von Personen, aus verschiedenen Epochen, vielfältig getadelt worden; namentlich von Barthelemy *) und Volkmann, der für alle gilt, weil er alle abgeschrieben. **)

Auch dieses Bild, wie viele andere Rafael's, entging den französischen Späherblicken nicht, sondern mußte nach Paris wandern, wo es sich unter der Zahl der 44 Gemälde unsers Künstlers befand, bis zu jenem großen entscheidenden Augenblicke, der Europa den lang entbehrten Frieden und die schmerzlich vermißten Kunstschätze dem alten Herrn zurückgab. Während der Anwesenheit in Paris wurde das Gemälde von Holz auf Leinwand übertragen, gegenwärtig ist es aber so von einem Restaurator besudelt, daß es mehr einer Copie als sich selbst gleicht. ***)

---

*) Oeuvres divers III. 45.

**) Speth, Kunst in Italien I. 112.

***) Außer Marc-Antons Stich kennt man auch noch solche von J. Bonasone, Ph. Thomassin, Strange, Müller und Massard.

Das Bild der heiligen Cäcilia ist 7 Schuh 3 Zoll hoch und 4 Schuh 6 Zoll breit, und mithin von bedeutender Größe, so daß es zu bewundern ist, wie dem Künstler bei den umfassenden Unternehmungen, die er für Julius II. zu besorgen hatte, noch Zeit übrig blieb, auch so viele Privatarbeiten zu vollenden, denn die Anzahl der verschiedenen Leistungen, die, wenn nicht alle, doch sicher größtentheils dieser Epoche angehören, ist bedeutend, und muß selbst dann noch die ganze Thätigkeit eines Künstlers in Anspruch nehmen, wenn wir auch zugeben, daß ihm die höchste Leichtigkeit und technische Fertigkeit zu Gebote stand. Das Hauptwerk dieser Epoche bleibt die Stanza della Segnatura, das wir den großartigen Ansichten, dem standhaften kräftigen Willen Julius II. verdanken, der überhaupt als der Urheber der bewunderungswürdigsten Werke der neueren Kunst, der vatikanischen Stanzen, zu betrachten ist. Dadurch, und durch die Entstehung der Sixtina, führte dieser Herr die Kunst, welche er nur halb entwickelt vorgefunden, im Verlaufe seiner nicht langen Regierung auf jene unerreichbare Höhe, zu welcher die Nachwelt bisher nur schüchtern ihre Blicke zu erheben gewagt. Von reiner, gefühlter Liebe zur Kunst begeistert, vertraute er einem frischen, jugendlichen Talente, dessen Fruchtbarkeit, dessen innere Harmonie er ahndete, voraussah, die Verzierung einer Reihe von Zimmern an, und in diesen ist das Köstlichste vereinigt, was je der Geist eines Künstlers geschaffen. Tiefe und Größe der Erfindung, Erhabenheit der Gedanken gehen Hand in Hand mit ungesuchter Grazie, und vereinigen sich durch hohe technische Meisterschaft der künstlerischen Darstellung zum ergreifenden Ganzen. Sie ziehen um den Beschauer einen magischen Kreis und halten ihn gefesselt, besonders die Werke die noch unter Julius II. entstanden, dem wir überhaupt die Entstehung des Herrlichsten der Kunst verdanken, weniger Leo X. Dieser Fürst, der Günstling der Literärgeschichte, verdient weniger das Lob eines größeren Beförderers der bildenden Künste, vielmehr war es nur seine Prachtliebe, die ihn antrieb, das von Julius begonnene Werk fortzusetzen, ohne dabei seinen künstlerischen Unternehmungen in der Anlage Großartigkeit, in der Ausführung Nachdruck zu geben. Die unter seiner

Regierung ausgeführten Gemälde tragen nicht mehr das Gepräge jenes reinen Geistes und jener tiefen Ueberlegung, die in den früheren Werken herrschen. Sie sind auch nicht mehr so sorgfältig in der Ausführung, woran von dieser Zeit an Rafael's Schüler den größten Antheil haben. Uebrigens war der Künstler schon unter Julius gezwungen, Gehülfen um sich zu versammeln, um dem Verlangen des Pabstes Genüge zu leisten, aber des Meisters Sorge waltete über alle, sein Geist umfaßte Alles. Zwei Jünglinge von seltenen Gaben, welche er seit seiner Ankunft in Rom mit ungemeiner Liebe unterrichtet hatte, der feurige Giulio Pipi, genannt Giulio Romano, und Francesco Penni, Rafael's Fattore, waren dem Lehrer und Freunde mit inniger Liebe ergeben. Auch mehrere andere geschickte Künstler, wie: Timoteo della Vite, Gaudenzio Ferrari, Pierin del Vaga, Polidoro da Caldara, lauter Männer, die im Lichte reiner Sterne glänzten, — denn die Sonne war ja allein Rafael, — schlossen sich an ihn an. So bildete sich eine Schule, eine Gesellschaft von Männern, durch deren Mitwirkung Rafael seine zahlreichen und großen Unternehmungen desto schneller vollenden konnte, ohne daß dadurch der Originalität des Meisters Eintrag geschah, denn aus allen Gemälden, selbst aus denen, die nur nach rafaelischen Entwürfen oder Skizzen gefertiget wurden, spricht dieses großen Künstlers universeller Geist. Dieses aber kann nur aus der liebevollen Hingebung zum Meister, aus der gänzlichen Unterordnung des Willens und der eigenen schöpferischen Kraft unter die geistige Ueberlegenheit desselben erklärt werden, und so konnte jene große Anzahl der vorzüglichen und selbst unbezweifelten Werke Rafael's entstehen, deren Vollendung bei der kurzen Lebensfrist dieses Künstlers ohne Beihülfe seiner vertrautesten Schüler unmöglich geworden wäre, wenn auch die Gediegenheit, in welcher die Ideen sich seiner Phantasie darstellten, und seine Sicherheit in der Ausführung ihm die Zeit ersparten, sie durch Abänderungen zu verbessern und zu runden.

Giulio Romano soll die Gemälde angelegt, und Rafael selbe mit dem größten Fleiße vollendet haben; dieses aber konnte in den Fresken nicht statt finden, daher ist zwar Alles

von demselben Geiste beselt, aber man bemerkt in späteren Werken nicht mehr jene Sorgsamkeit, welche die Stanza della scienza auszeichnet. Hier ist größtentheils noch Rafael's eigene Hand und liebevolle Vollendung. Rafael hat jedoch nicht an allen Gemälden, die unter seinem Namen gelten, die letzte Hand angelegt; der größere Theil der späteren ward bald in seiner Werkstätte, bald schon außer derselben, von einem oder dem andern der verschiedenen Gehülfen des Meisters nach dessen Entwurfe oder nach eigenem ausgeführt. In den Gemälden, deren Anlage und Ausführung andere Künstler besorgt haben, unterscheidet man Rafael's Nachhülfe an einem eigenthümlich markigen, der Absicht deutlich sich bewußten, daher nicht suchenden, sondern treffenden Auftrag der Farbe. Seine Gehülfen glätteten, verwischten, holten nach, wie alle, die bei der Arbeit etwas suchen und berücksichtigen, was außer ihnen liegt. Der Meister hingegen vermied, besonders in der Carnation, deren Textur in der Natur leicht-rauh, porös ist, selbst in den weiblichen Köpfen jene geleckte Glätte, welche die Italiener frühe an den tramontanen Künstlern mißbilligten. Neulingen kann es, nach Rumohr's *) Versicherung, bei dem Bemühen, die eigenthümliche Pinselführung Rafael's aufzufassen und zu unterscheiden, von Nutzen seyn, das Bild des heiligen Petrus von Fra Bartolomeo sich recht in's Auge zu fassen, welches unser Künstler, nach Vasari, durchaus retouchirt hat. Wie Blitze leuchten die mannhaften Züge seiner Hand aus der verblasenen Lasurmanier des Frate hervor.

Zu den Bildern, welche Rafael seine Aufmerksamkeit und thätige Theilnahme gewährte, gehören besonders die Bildnisse, auch die spanischen Madonnen, und vorzüglich jene, welche er für Franz I. von Frankreich malte.

Stanza d'Eliodoro.

Als Julius II. verschied **) waren in dem Zimmer des

*) Italienische Forschungen. III. S. 134.

**) Julius II. starb den 13. Febr. 1513 und den 11. März wurde der Cardinal Johann von Medici unter dem Namen Leo X. zum Pabste gewählt.

Heliodor nur zwei Gemälde vollendet, nämlich: die Bestrafung des Heliodor, von welchem die Stanze den Namen führt, und die Messe von Bolsena. Die zwei übrigen, die nach der Aufschrift *) schon im zweiten Jahre der Regierung Leo X., nämlich 1514 vollendet waren, beziehen sich auf den Pabst Leo, der darin angedeutet zu sehen wünschte, was in seiner eigenen politischen Wirksamkeit ehrenvoll zu seyn schien. Durch das Gefängniß Petri, seine Standhaftigkeit in der Gefangenschaft, seine an das Wunderbare gränzende Befreiung nach der Schlacht bei Ravenna; durch den Attila die Vereitelung der Pläne Ludwigs XII. auf Italien. Die Bestimmung, welche die beiden Wände erhalten hätten, wenn Julius II. nicht mit Tod abgegangen wäre, ist unbekannt.

Früher sah man im Zimmer des Heliodor Gemälde von Piero della Francesca und Bramantino da Milano, deren Gegenstände ebenfalls nicht bekannt sind. Vasari erwähnt nur, daß sich in denen des Bramantino Bildnisse merkwürdiger Personen damaliger Zeit befanden. Rafael ließ nach denselben, vor der Zerstörung dieser Bilder, Copien verfertigen, die nach seinem Tode Giulio Romano, und von diesem der bekannte Schriftsteller Paul Jovius für sein Museum zu Como erhielt.

In den vier Abtheilungen der Decke, die, dem Kreuzbogen entsprechend, durch eine scheinbare Tapete gebildet werden, sind folgende Gegenstände des alten Testaments vorgestellt.

Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheißt. **) Der letztere kniet, mit dem Isaak in seinen Armen, vor dem ewigen Vater, der ihm mit zwei Engeln erscheint. Nach dem Hintergrunde ist Hagar im Begriffe sein Haus zu verlassen, den Ismael tragend, auf den Gott hinzeigt, um anzudeuten, daß er auch den Sohn dieser Magd zum Volke machen will. In der Thüre des Hauses ist noch ein anderer Knabe zu bemerken. Nach dieser Erklärung der Begebenheiten, welche die Herausgeber der neuesten Beschreibung Roms geben, ist der Knabe nur als eine zu Gunsten

*) Leo X. anno Chr. M. D. XIV. pont. sui II.

**) Vorzüglich gut gestochen von Marc-Anton, auch von Fr. Aquila.

der Composition angebrachte Nebenfigur zu betrachten, da Abraham damals nur die beiden Söhne hatte. Durch denselben war vermuthlich Bellori veranlaßt, diesen Gegenstand für den Dank des Noah nach der Errettung von der Sündfluth zu erklären. Aber die Kinder dieses Gemäldes können die Söhne des Noah nach dem Ausgange aus der Arche nicht vorstellen, weil diese beim Eingange in dieselbe bereits Ehemänner waren. Größere Wahrscheinlichkeit gewinnt die Erklärung, nach welcher Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen.

Dieses Bild ist als ein Meisterstück guter Anordnung zu betrachten. Es besteht aus drei kleinen Gruppen, welche einander schön entgegengesetzt sind. Gott Vater herab schwebend, und von zwei Engeln getragen, hat einen majestätischen erhabenen Charakter, den Typus des Michel Angelo. Abraham, der anbetend auf den Knien liegt, ist eine herrliche Gestalt, voll Würde und Andacht, schön mit dem kleinen Knaben zusammengeordnet, der an dem Busen zwischen den Armen des Vaters sich sträubt. Die Frau, die mit zwei Kindern aus der Hütte tritt, ist unstreitig eines der vorzüglichsten Meisterstücke Rafael's. Dieses Bild hat mit den übrigen der Decke sehr gelitten. Sie verloren durch eingedrungene Feuchtigkeit einen Theil von der ursprünglichen Kraft des Colorits und sind blaß und fleckig geworden. Indessen ist doch noch so viel davon sichtbar, daß ihre ehemaligen Verdienste, wo nicht beurtheilt, doch wenigstens errathen werden können. In der Zeichnung herrscht ein großer edler Styl, die Massen von Schatten und Licht sind ausnehmend schön, auch verdienen die Gewänder wegen ihrer Einfachheit und den guten breiten Falten Lob. *)

Isaaks Opfer. **) Der Engel ergreift die Rechte Abrahams, um ihn zu verhindern, den tödtlichen Streich gegen den auf dem Altare knienden Sohn zu führen; ein anderer

*) Göthe's Propyläen I. 124.

**) Auch dieses Gemälde hat Fr. Aquila gestochen, so wie die beiden folgenden.

dem Isaak zur Linken, fährt mit dem Widder vom Himmel herab. Der erste Engel hat ungemein viel Bewegung und schießt gleichsam durch die Luft; sein Gewand ist vortrefflich. Der andere fährt ebenfalls schnell herab und schwingt sich durch, als ob er Widerstand fühlte; die Falten seines Gewandes sind schön, und der Ausdruck im Gesichte, so viel man noch abnehmen kann, vortrefflich. Die Figur des Knaben hat zwar schöne jugendliche Formen, ist aber zusammengekrümmt und erhält dadurch den sehr passenden Ausdruck von Dulden und Ergebung.

Jakob, der im Traume die Himmelsleiter sieht. Dieser Gegenstand ist hier minder glücklich als in Rafael's Loggien dargestellt. Dort zeigt Jakob, das Angesicht zum Himmel gewandt, den Ausdruck eines seligen entzückenden Traumes, da er hier hingegen, abgewendet von der himmlischen Erscheinung, den gewöhnlichen Charakter eines schlafenden trägt. Vorzüglich schön sind die Massen, in der großen einfachen Manier der Alten.

Moses vor Gott im feurigen Busche. Der ewige Vater erscheint in der Mitte des Bildes. Ein vom Beschauer rechts schwebender Engel ergreift die Feuerflammen, um Gottes Gestalt dem zur linken knienden Moses zu enthüllen, der vor dem Anblick des Ewigen das Gesicht verhüllt. Gott Vater ist in einem hohen Sinne dargestellt, und Moses unübertrefflich. Dieses Bild hat sich besser erhalten als die übrigen der Decke.

Die Gegenstände der vier großen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestättigung ihrer Lehre, und sind: die Vertreibung des Heliodor, die Messe von Bolsena, Attila vor Rom, und die Befreiung des heil. Petrus.

Die wunderbare Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, als er die Schätze desselben auf Befehl des syrischen Königs Seleukus plündern wollte, deutet hier auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaates von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche, die unter den vorhergehenden Päbsten immer weniger wurden. Die Scene ist das Innere des Tempels. Vom Beschauer rechts liegt Helio-

dor, zu Boden geworfen von dem Pferde des himmlischen Reiters, der mit Helm, Panzer und Streitkolben bewaffnet, zwischen zwei schwebenden Jünglingen erscheint, die mit Ruthenhieben den Tempelräuber zu züchtigen drohen.

Der Ausdruck dieser Figur entspricht bewunderungswürdig dem Charakter des göttlichen Zorns, der bei dem Eifer gegen das Böse die Herrschaft des Geistes bewährt. Heliodor zeigt bei dem äussersten Schrecken Anstand in seinen Geberden. Er scheint bei sinnlicher Furcht Pein des Gewissens zu empfinden, da hingegen seine Gefährten, als gemeine Naturen, unfähig scheinen, zum Bewußtseyn der Frevelthat beim Anblick der Diener der strafenden Gottheit zu gelangen. Der eine greift nach dem Schwerte in thörichter Vermessenheit; ein zweiter schreit laut, mit weit aufgesperrtem Munde, und ein dritter strebt seinen Raub in dem Kasten festzuhalten, der ihm vom Rücken herabzufallen droht.

Zur Linken ist eine schöne Gruppe von Frauen und Kindern, die mit Staunen die wunderbare Begebenheit betrachten. Die vordere dieser weiblichen Figuren, die den Rücken zeigt, ist durch Anmuth und lebendige Bewegung besonders ausgezeichnet. Am Ende des Bildes erscheint, auf einem Tragsessel, der Pabst Julius II. Seine Begleiter sind ohne Antheil an der Begebenheit und stehen nur in Beziehung auf den Pabst, der in dem vorgestellten Ereignisse die Vertreibung seiner Feinde aus dem Besitzthume der Kirche, wie im Gegenbilde betrachtet. Hier sind Bildnisse damals lebender Personen. Der hintere — nicht der vordere nach der gewöhnlichen Angabe — der beiden auf dem Bilde erscheinenden Sesselträger ist der berühmte Kupferstecher Marc-Anton, und der neben dem Sessel hergehende Mann, in langem schwarzen Kleide, der päbstliche Sekretär der Memoriale, Pietro de Foliariis von Cremona, wie sein Name auf dem Papiere zeigt, das er neben seiner Mütze in der Hand hält.

Im Hintergrunde in der Mitte des Bildes kniet betend vor dem Altare der Hohepriester Onias. Mehrere andere Priester sind bei im versammelt. Einer von ihnen scheint mit einem Manne über die wunderbare Begebenheit zu sprechen.

Neben ihm hat ein Jüngling das Postament einer Säule bestiegen, an die er sich mit umschlungenem Arme fest zu halten sucht. Ein anderer ist im Begriffe ihm nachzufolgen. *)

In der Reihe der großen Wandgemälde dürfte die Geschichte des Heliodor eigentlich auf die Schule von Athen folgen, der sie an Umfang, Ruhm und gewissermassen auch als Gegenstand verwandt ist. In der Vergleichung ist Styl und Sinn im Heliodor weit ernster, größer, kühner und gewaltiger, als in der Schule von Athen, die Behandlung ist leichter, freier, geistreicher und meisterhafter, als selbst in den allegorischen Figuren, die gleichsam den Uebergang von dem einen zum andern ausmachen. Die Pinselstriche sind noch kecker und breiter, daher auch das Colorit besser, frisch und mit schöner Abwechslung der Lokaltinten.

Die Zeichnung im Heliodor kann im Ganzen vortrefflich genannt werden, doch hat der Meister allerdings mehr auf die allgemeine gute Form und Verhältniß der Figuren und Glieder, als auf die genaue Ausführung einzelner Theile Acht gehabt; die Erfindung ist einfach, groß, der Sache ganz angemessen, ein hoher Sinn und ein tiefer Verstand haben sie gemeinschaftlich hervorgebracht. Die Episode, daß der Pabst in den Tempel getragen wird, wurde oft getadelt, und sie scheint auch in der That etwas fremd, aber sie läßt sich entschuldigen und gar rechtfertigen; denn der heilige Vater sieht der Bestrafung des Heliodor zu, seine Gegenwart scheint, wie in der Messe von Bolsena, **) das Wunder zu bewirken, und das Gemälde ist im Ganzen nicht wie die Darstellung einer Geschichte, sondern als Anspielung auf die damaligen Zeitumstände, und dessen was Julius II. gethan hatte, zu betrachten. Der Einfall ist sicher dem Rafael nicht als eigene Er-

---

*) Das Bild des Heliodor ist gestochen von Carl Maratta, Volpato und Anderloni; von letzterem meisterhaft.

**) Auch in dieser Vorstellung wurde getadelt, daß Rafael zwei verschiedene Momente dargestellt und dadurch die Einheit der Handlung aufgehoben habe. S. London vies et oeuvres des peintres. I. 25.

findung zuzutrauen, er verdient indessen Lob, daß er die Gruppe vom Pabst, und denen, die ihn tragen, so gut ins Bild zu ordnen gewußt und den Begleitern des Heliodor entgegengesetzt hat; es fehlt ihr übrigens ihrer Natur und Bedingung nach etwas an Bewegung und Mannigfaltigkeit, als daß sie gerade für ein Muster gelungener künstlerischer Anordnung gelten könnte. Hingegen ist die große Hauptgruppe des Bildes von dem erscheinenden Reiter und den zwei Jünglingen, welche den zu Boden liegenden Heliodor züchtigen wollen, ein Meisterstück dieser Art; leicht, los und frei, ist alles durchsichtig, schwebt halb, und scheint sich wirklich vor unsern Augen zu bewegen. Auf der entgegengesetzten Seite ist der gedrungene Klumpe von Weibern und Kindern, welche in Schrecken vor der Erscheinung zusammenfahren, nicht weniger lobenswerth. Licht und Schatten fällt auf jede einzelne Figur in großen, schönen Massen, aber dieselben erstrecken sich nicht über ganze Gruppen oder Hauptparthien des Bildes zu einem allgemeinen Effekt, welchen Rafael auch nie ernstlich gesucht zu haben scheint. Alle Falten der Gewänder sind gut, groß, breit, und deuten die Bewegung der Figuren sehr wohl an. Allein nach Maßgabe der leichtern Behandlungsart dieses Bildes sind sie nicht so sorgfältig gezeichnet und ausgeführt, wie in der Disputa, auch nicht so zierlich, wie in der Schule von Athen, machen aber größere Massen und Parthien aus. *)

Der Heliodor ist das erste Gemälde, in welchem Rafael momentane, heftige Bewegungen anbrachte. Alle seine früheren Werke sind noch in der Art der älteren Maler; seine Stellungen sind entweder ruhig oder ruhig bewegt. Bei den früheren Künstlern findet man, etwa ein Paar Figuren von Benozzo Gozzoli ausgenommen, noch keine augenblickliche, momentane Stellungen, die gleichsam im Fluge geschöpft werden müssen. Michel Angelo und Leonardo da Vinci waren die ersten, die momentane Bewegungen darstellten in ihren Cartons für die Signoria in Florenz, und sie erlangten dadurch ein sehr großes Lob. Die heftigen augenblicklichen Bewegungen,

---

*) Propyläen I. 2. S. 82.

sowohl der menschlichen Figuren als der Pferde, u. s. w. zeigten etwas ganz Neues, das man bisher noch nicht unternommen hatte. In Siena erreichte Rafael dieses noch nicht. Im Heliodor aber stellte er den Reiter und die beiden Engel auf diese Art dar, und zwar mit eben so viel Glück als Michel Angelo und Leonardo. Das Pferd ist etwas zu schwerfällig, was aber alle seine Pferde haben. In dieser Sphäre ging nun Rafael fort. In den folgenden Darstellungen hatte er nicht mehr geistliche, sondern historische Gegenstände darzustellen, die heftige Leidenschaften und augenblickliche Bewegungen erfoderten. Er entsprach auch diesen Anforderungen vollkommen und bewährte sein ausgezeichnetes Talent sich Allem zu fügen.

Der Gegenstand des unter dem Namen der Messe von Bolsena berühmten Gemäldes ist das Wunder, welches einen an der Transsubstantion zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, daß aus der von ihm geweihten Hostie floß. Es ereignete sich, wie man behauptet, im Jahre 1263 im Pontificat Urbans VIII. in der Kirche der heiligen Christina der erwähnten Stadt, und soll Veranlassung zur Stiftung des Frohnleichnams-Festes gegeben haben. In der Mitte über dem Fenster, welches den unteren Theil des Bildes in zwei Hälften theilt, erhebt sich der Altar. Vor demselben steht der ungläubige Priester und betrachtet mit Beschämung die mit Blut gefärbte Hostie in seiner Hand. Ihm zunächst, vom Beschauer links, knien vier Chorknaben mit Fackeln und hinter ihnen drängt sich das Volk mit vortrefflichem Ausdruck des Staunens und Dankgefühls zu Gott, wegen der durch das Wunder erfolgten Bekräftigung des Glaubens. Unten am Anfang der Stufen, die zu beiden Seiten des Fensters zum Altare führen, zeigt eine stehende Frau ebenfalls den Ausdruck andachtsvoller Verwunderung. Drei andere haben sich mit ihren Kindern auf dem Fußboden der Kirche niedergelassen; eine von ihnen, den Rücken zeigend, scheint so eben das wunderbare Ereigniß zu vernehmen und ihr Haupt zu erheben, um sich davon mit eigenen Augen zu überzeugen. Diese Gruppe ist vortrefflich angeordnet.

Vom Beschauer rechts, dem Priester gegenüber, ist der Pabst Julius II. auf den Knien im Zuhören der Messe vorgestellt. Er betrachtet das Wunder mit ruhigem Ernst ohne Erstaunen und zeigt dadurch die unerschütterliche Gewißheit des Oberhauptes der Kirche von der Wahrheit ihrer Lehren, die für ihn keiner Bestättigung bedürfen. Hinter ihm sind zwei Cardinäle; der eine wirft zornig den Blick nach dem Priester, wegen seines Zweifels an der Unfehlbarkeit der Kirche, der andere danket Gott mit gefalteten Händen für das Wunder zur Widerlegung des Unglaubens. Sie tragen, wie die beiden hinter ihnen befindlichen Prälaten, den Charakter von Bildnissen. Von den Cardinälen ist vermuthlich der erstgenannte der in der Geschichte der damaligen Zeit, insbesondere an der Verschwörung der Pazzi, bekannte Rafael Riario, den der Künstler, dem Vasari zufolge, auf diesem Gemälde vorstellte.

Unten neben dem Fenster, auf derselben Seite des Bildes, sind einige Soldaten der Schweizergarde kniend bei dem päbstlichen Tragsessel vorgestellt. Sie zeigen, bei der außerordentlichen Begebenheit, ein ziemlich dumpfes und materielles Erstaunen. Den in ihnen ungemein treffend ausgedrückten Nationalcharakter erkennt man in den Individuen dieser noch jetzt bestehenden Leibwache des Pabstes. Nach Anzeige, hier im Fenster, ward dieses Bild im Jahre 1512 dem neunten des Pontificats Julius II. geendigt. *)

Die Messe von Bolsena ist der Triumph von Rafael's Colorit und weis't ihm ohne Widerspruch einen vorzüglichen Rang unter den größten Meistern in diesem Fache an. Die Figur des Pabstes, der Priester, welcher Messe liest, die Cardinäle, ein Paar Köpfe der wachehabenden Schweizer und andere sind unübertrefflich, warm und natürlich colorirt; die Behandlung ist noch vollkommener als in den vorigen Bildern, oder doch zum wenigsten leichter und kecker, ja man möchte sagen, beinahe verwegen; kein Strich ist umsonst ge-

*) Gestochen von P. Fidanza und trefflich von Morghen.

schehen, alle sind äußerst bedeutend, nach Verschiedenheit der Stoffe, die sie vorstellen sollen, verschieden und in der That bewunderungswürdig; die goldenen Tressen, der Sammt, das weiße Zeug der Chorhemden und andere Dinge sind überaus natürlich, leicht und meisterhaft dargestellt. In der Anordnung dieses Bildes ist Rafael zwar von dem Fenster, welches unter dem Bilde ist, und bis in die halbe Höhe desselben hinaufreicht, gehindert worden; er wußte sich aber mit so viel Geschicklichkeit und guter Art in den Raum zu fügen, daß sein Werk durch das überwundene Hinderniß noch mehrere Verdienste erhalten zu haben scheint, auch die übrige Anordnung der Gruppen und Theile ist seiner werth, obschon man nicht solche ausgezeichnet schöne Stücke findet, wie in der Schule von Athen oder im Heliodor. Einige Schattenfarben sind, der Natur der Frescomalerei gemäß, etwas zu grau und trocken ausgefallen, doch nicht so, daß ein übler Effekt daraus entstünde, oder dem Werke deßwegen ein Vorwurf gemacht werden könnte. Die Formen sind im Verhältniß eben so groß und edel, wie im Heliodor, die Zeichnung auf eben die Art, im Ganzen gut und richtig, aber in der Ausführung der Theile noch etwas leichter und vielleicht zu leicht und nachlässig. Schatten und Licht, eben so wie in jenem Bilde, auf den Figuren, im Einzelnen, in schönen Massen vertheilt, und so haben auch die Gewänder breite Falten und große ruhige Parthien. *)

Das folgende Gemälde stellt den Attila an der Spitze seines Heeres vor, welcher durch die drohende Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, dem Ermahnen des Pabstes Leo I. zufolge, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Attila zog nämlich mit seinen Leuten unter der Regierung Kaisers Valentinian gerade gegen Rom los. Der heilige Leo, der erste Pabst dieses Namens, konnte auf wenig Hülfe vom Kaiser hoffen und beschloß daher dem Attila selbst entgegen zu gehen. Er traf ihn an den Ufern des Mincio bei Mantua. Hier versuchte er nun durch

*) Propyläen I. 2. S. 85.

die Gewalt seiner Rede den Attila von seinem Vorhaben abzuhalten. Der Hunnenkönig kehrte auch wirklich um, und als ihn deßhalb seine Soldaten fragten, sagte er, er habe zwei übermenschliche Gestalten gesehen, welche ihm befohlen hätten, so gleich umzukehren. Diese wunderbare Begebenheit, welche Rafael auf unübertreffliche Weise dargestellt hat, hat man auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien gedeutet, welche Leo X. endlich 1513 bewirkte. Schon Julius II. hatte sich Mühe gegeben, Italien von seinen Feinden zu reinigen, das damals der Schauplatz innerer und äußerer Streitigkeiten war. Die Deutschen, Franzosen und Spanier rissen sich um dasselbe als eine gute Beute. Mitten unter diesen Streitigkeiten war nun der Pabst auf alle mögliche Art bedacht, denselben ein Ende zu machen und ergriff die Politik, diese untereinander selbst zu entzweien. Leo X. that dieses schon als Cardinal und setzte es als Pabst fort, wobei es ihm endlich gelang, Italien die Ruhe wieder zu geben. Ludwig XII. belagerte Mailand, wurde aber glücklich zurückgeschlagen. Allein dieses würde seinen weitern Fortschritten nichts in den Weg gelegt haben, wenn nicht Heinrich VIII. von England in Frankreich gelandet hätte, worauf sich Ludwig genöthiget sah, Frieden zu schließen, um seinem neuen Feinde die Spitze bieten zu können. Das Gemälde des Attila deutet nun vermuthlich auf diesen Abzug der Franzosen, allein die Vermuthung beruht nur auf einem von Roscoe *) bekannt gemachten lateinischen Gedichte des Giraldi, in welchem diese Begebenheit unter dem Bilde der Vertreibung der Hunnen durch den heiligen Leo besungen wird. Nur scheint daraus keineswegs zu folgen, daß wir im Attila dieses Gemäldes das Bildniß Ludwig XII. von Frankreich sehen, wie der gedachte Schriftsteller, und nach ihm andere, ohne anderweitige Gründe behauptet.

Der heilige Leo, vom Beschauer links, erscheint in der Person seines Namensverwandten, des zehnten Leo, mit seinem Gefolge im Costüme der Zeit des letzteren. Er reitet,

*) Roscoe beschrieb das Leben Leo X. in englischer Sprache. Es ist übersetzt von Glaser, mit Anmerkungen von Henke.

nach damaliger Sitte der Päbste, auf einem weißen Maulthiere, das von einem Reitknechte (pallafreniere) geführt wird. Seine übrigen Begleiter, — vermuthlich alle Bildnisse damals lebender Personen, — werden ebenfalls von Maulthieren oder Pferden getragen. Unter ihnen befinden sich zwei Cardinäle, der Kreuzträger (crucifero) und ein Kolbenträger (mazziere), in dem man das Portrait des Pietro Perugino erkennt.

Der Pabst und die ihn begleitenden Personen erscheinen vor dem Heere der Barbaren mit dem Ausdruck der Ruhe und Zuversicht auf den mächtigen Schutz der über ihren Häuptern schwebenden Apostel, die mit entblößten Schwertern und drohender Geberde dem Attila befehlen, den Ermahnungen des Oberhauptes der Kirche zu folgen. Der König, zu Pferde, in der Mitte des Bildes, wird beim Anblick der himmlischen Gestalten von Schrecken befallen, der auch sein ganzes Heer ergreift. Doch sieht nur er die Erscheinung, und seine Krieger empfinden blos die Wirkungen ihrer unsichtbaren Macht. Ueber den Barbaren schwärzt sich der Himmel, welchen, über dem Pabst, das von den Aposteln strahlende Licht zu einer Glorie erhellt. Ein Sturmwind erhebt sich und bläst in die Fahnen, welche die Träger kaum zu halten vermögen. Die Trompeter blasen zum Rückzuge, die Pferde werden scheu und unbewußtes Entsetzen scheint Menschen und Thiere bei dem Ungewitter zu ergreifen, das die göttliche Drohung verkündet. Im Hintergrunde zeigt das hinter einem Hügel hervorlodernde Feuer die Verwüstungen, welche die Barbaren auf ihrem Zuge hinterließen.

Die Kleidung der Hunnen ist größtentheils von der Tracht der Barbaren auf antiken Denkmälern entlehnt. Einige Reiter sind mit Schuppenpanzern, wie die Sarmaten auf der trajanischen Säule vorgestellt. Die beiden Apostel sind oft getadelt worden, und es ist wahr, daß Petrus, in Vergleichung mit andern schwebenden Figuren unsers Meisters, ein wenig steif aussieht, und daß sein gelbes breitgefaltetes Gewand fast zu grell in die Augen fällt. Paulus hingegen hat schon mehr Leichtigkeit und Bewegung; er schwebt schnell herab, der entzündete Ton seiner Carnation verstärkt den drohenden Ausdruck im Gesicht und Geberde.

Das Gemälde von Attila scheint später als Heliodor und die Messe von Bolsena verfertiget zu seyn, weil die Figur des Pabstes, welcher dem Attila entgegenzieht, das Bildniß Leo **X.** ist, da hingegen die beiden Päbste in jenen Bildern noch Julius **II.** vorstellen. Einige Theile dieses Gemäldes mögen fleißiger gezeichnet seyn, übrigens aber ist dasselbe mit fast ähnlicher Kühnheit und Geist behandelt, wie die Messe von Bolsena und es hat ebenfalls große Verdienste um das Colorit, kommt ihr aber doch an Wärme und Uebereinstimmung nicht vollkommen gleich, und scheint von der ursprünglichen Heiterkeit und Kraft der Farben mehr eingebüßt zu haben. Bunte, schillernde Gewänder, welche im vorigen Bilde ganz weggelassen sind, bemerkt man wieder in diesem, daher auch jenes bessere Wirkung thut und ruhiger erscheint.

Licht und Schatten ist wie in andern Bildern ausgetheilt, hier aber ist diese Art passender, weil der Ausdruck der Verwirrung und des Getümmels dabei gewinnt, was hier Rafael mit Bewußtseyn, wie es scheint, beabsichtigte und auch glücklich erreichte.

Der Kupferstich des Marc-Anton, nach der früheren Idee des Künstlers, ist von dem Gemälde verschieden. Dort schweben die drohenden Gestalten der Apostel mitten im Bilde. Auch sieht man aus dem früheren Entwurfe, daß es ursprünglich des Künstlers Absicht nicht war, Leo **X.** in der Person des heiligen Leo vorzustellen, weil er ihm sonst eine bedeutendere Stelle ertheilt haben würde. Vermuthlich war es jener Pabst, der dieses verlangte und dadurch die im Gemälde getroffenen Veränderungen veranlaßte. *)

Das Gemälde von der Befreiung des heiligen Petrus bezieht sich ebenfalls auf eine Begebenheit aus dem Leben des zehnten Leo. Er wurde gerade zwei Jahre vor seinem Pontificate von dem Pabste als Legat nach Ravenna geschickt, um im Namen des ersteren Unterhandlungen zu pflegen, allein er

*) Ausser Marc-Anton hat auch Bernardo Samuel, G. Volpato und P. Anderloni den Attila gestochen. Das Blatt des letzteren verdient den Vorzug vor den übrigen.

gerieth in die Hände der Feinde und bekam erst ein Jahr vor seiner Erwählung zum Pabste Gelegenheit, durch die Flucht seine Freiheit zu erhalten. Weil dieses an dem nämlichen Tage geschah, an welchem ein Jahr darauf seine Erhebung erfolgte, so schrieb er seine Errettung dem Himmel zu, und wollte durch die Befreiung Petri das Ereigniß angedeutet sehen. Dieses Bild zerfällt in drei Abtheilungen, die eben so viele Momente derselben Begebenheit darstellen.

Die mittlere, über dem Fenster, gewährt durch ein eisernes Gitter die Ansicht in das Innere des Gefängnisses. Der heilige Petrus ruht schlafend auf dem Boden zwischen zwei an ihn mit Ketten gefesselten Wächtern, die stehend, auf ihre Lanzen gestützt, ebenfalls in Schlaf versunken sind. Ein Engel, dessen Glorie die Gegenstände erleuchtet, weckt den Apostel zu seiner ihm von Gott ertheilten Befreiung.

Vor dem Beschauer rechts führt der Engel den Apostel aus dem Gefängniß die Treppe hinab, an deren Anfang sich zwei schlafende Krieger befinden. Auch hier erfolgt die Beleuchtung durch das von dem Engel strahlende Licht.

Vom Beschauer links sieht man die Wächter aus dem Schlafe erwachen und die Flucht des Gefangenen bemerken. Auf dem Vorgrunde erhebt sich eine Treppe, wie auf der zuvor erwähnten Seite des Bildes. Hier verkündet ein Soldat, den Rücken zeigend, mit einer Fackel in der Hand, seinem so eben erwachten Gefährten die vorgefallene Begebenheit. Zwei andere Krieger erscheinen mehr im Hintergrunde; der eine erhebt sich ebenfalls aus dem Schlafe, der andere eilt herbei, die Arme vor das Gesicht haltend, um es vor dem Scheine der erwähnten Fackel zu schützen, von der die Gegenstände hier erleuchtet werden. Die letztgedachte Figur erhält dabei noch ein schwaches Licht von dem halben Monde, der zwischen Wolken erscheint.

Die Wächter hat der Künstler nicht in antiker Kriegerkleidung, die er sonst anzuwenden liebte, sondern im Costüme seiner Zeit vorgestellt. In diese wollte er vielleicht dadurch den Gegenstand übertragen, der, nach Bellori's wahrscheinlicher Vermuthung, auf die Befreiung Leo X. aus der Gefangen-

schaft der Franzosen deutet, in die er als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna gerieth. *)

Die Befreiung Petri ist des Effektes wegen sehr berühmt, und mit Recht; indem das Mittel- oder Hauptstück über die beiten Seiten vortrefflich gehoben und diese doch nicht ganz aufgeopfert sind. Im Mittelstücke machen die Figuren eine vortrefflich geordnete Gruppe aus, sowohl der Engel und der Apostel für sich allein, als wenn man noch die beiden zur Seite stehenden Wächter dazu rechnet. Im Engel ist ein wahrer Himmelsbote dargestellt, ganz in Sonnenlicht gehüllt, lieblich, zart, jugendlich schön; er weckt mit sanfter Berührung den Apostel, welcher ruhig im Gebete entschlafen zu seyn scheint. Auf der Seite zur Rechten, wo er befreit weggeführt wird, ist sein Ausdruck ernst, er folgt dem Engel fest entschlossen; dieser wendet sich sanft und freundlich gegen ihn um, und scheint ihm Muth zuzusprechen. Sein Gesicht ist noch schöner, als das des ersten und die Draperie vortrefflich behandelt; er ist ebenfalls mit Glanz umgeben. Ueber die beiden Soldaten auf der Treppe waltet eiserner Schlaf.

Die andere Seite, wo die Hüter erwachen, ist weniger gelungen, und in der That nicht das beste Stück von Rafael's Kunst. Die Behandlung ist im Allgemeinen, so wie im Heliodor und Attila, groß, leicht und geistreich.

Rafael als Baumeister.

Bis zur Beendigung des Zimmers des Heliodor war Rafael einzig mit der Malerei beschäftiget und leistete hierin mit seinen Gehülfen in kurzer Zeit Unglaubliches; aber von nun an beginnt auch die Epoche, in welcher die Werke, die mit vereinter Kraft entstanden, mehr oder weniger das Gepräge der Schnelligkeit in der Ausführung tragen. Es konnte wohl nicht anders kommen; denn mit gleichem Dringen, wie Julius, ordnete auch Leo sogleich die Beendigung der Stanza

*) Gestochen ist das Bild von Giov. Volpato.

d'Eliodoro an, da die Zimmer vormals zu öffentlichen Geschäften dienten. Nach Herstellung dieses Zimmers erblicken wir Rafael in einem ganz neuen Wirkungskreise, nämlich als Baumeister. Die großen Künstler jener Zeit pflegten sich nicht auf eine der bildenden Künste einzuschränken, fast alle geschickteren Maler beschäftigten sich auch mit der Baukunst. Rafael studirte dieselbe schon in seiner Jugend unter seinem Oheim Bramante, stand in technischen Kenntnissen keinem seiner Zeitgenossen nach, und übertraf sie sogar in Ansehung des Geschmacks. Vorzüglich war es Vitruv, aus welchem Rafael schöpfte; er wußte ihn fast auswendig und veranstaltete unter seinen Augen durch den gelehrten Fabius Calvus eine Uebersetzung desselben, die sich handschriftlich mit vielen Anmerkungen auf der königlichen Bibliothek zu München befindet. In dem Bewußtseyn von Rafael's Tüchtigkeit in diesem Zweige der Kunst konnte daher Bramante, der Baumeister des Petersdomes, es wagen, bei seinem Tode den Rafael als den einzigen zu erklären, den er für fähig hielte, den Bau der Kirche zu leiten. Der Pabst nahm diese Empfehlung gnädig auf, ernannte den Maler zum Baumeister des St. Peters, und gab ihm zugleich die Architekten San Gallo und Fra Giocondo zu Amtsgenossen, die anfangs gleichen Rang mit ihm behaupteten. Rafael erhielt ebenfalls den Auftrag, einen Plan und ein Modell des Baues zu verfertigen, das der Pabst mit größter Zufriedenheit billigte, worauf er in einem Breve vom 1. August 1514 dem Künstler die oberste Leitung des Baues übertrug. *) Die Worte Leo's an Rafael sind folgende.

„Da dich der Architekt Bramante außer der Malerkunst, in der du bekanntlich so ausgezeichnet bist, in der Ausführung von Gebäuden so tüchtig gehalten, daß er bei seinem Tode mit Recht erachtete, es könne dir der Bau der von ihm begon-

*) Das von Bembo ausgefertigte Breve ist bei Piacenza II. 521. abgedruckt. Ferner in den let. pitt. VI. 23 und im Auszug bei Longhena 529.

neuen Kirche *) des Fürsten der Apostel in Rom anvertraut werden, und du uns dieß durch Anfertigung eines Plans dieser Kirche, welcher noch fehlte und durch Ueberreichung eines Entwurfes des ganzen Werkes gründlich und hinlänglich bewiesen hast, so ernennen wir, da uns nichts wichtiger ist, als die schleunigste und prachtvollste Vollendung dieses Heiligthums, dich zum Baumeister dieses Baues mit einem Gehalt von 300 Goldstücken **), welche du jährlich von unserm Vorsteher der Gelder, die für den Bau dieses Heiligthums ausgegeben werden, und bei uns einkommen, erhalten sollst, und welcher dir diesen Gehalt, so bald du ihn verlangst, in bestimmten Raten nach Maßgabe der verflossenen Zeit, oder auch ohne Verzug monatlich auszahlen soll. Dich aber ermahnen wir, diesem Amte dich also zu unterziehen, daß du in seiner Ausübung sowohl auf deinen Ruf und Namen, wozu du in jungen Jahren einen guten Grund legen mußt, als auch auf unsere Hoffnung von dir, und unsere väterliche Gesinnung gegen dich, endlich auch auf die Würde und den Ruhm dieses Heiligthums, das bei weitem das heiligste und größte von allen auf dem ganzen Erdkreise stets gewesen, und auf unsere dem Fürsten der Apostel selbst gebührende Andacht Rücksicht genommen zu haben scheinst.

Den ersten August. Im zweiten Jahr. Rom."

Daß Rafael die Oberaufsicht über den Bau der Peterskirche führte, scheint auch aus einem spätern an ihn gerichteten päbstlichen Breve vom 27. August 1515 hervorzugehen, worin ihm die Besorgung der Bausteine übertragen wird. Der Pabst sagt darin: „Ich ernenne dich daher, den ich zum Meister dieses Baues gemacht habe, zum Vorgesetzten über alle Mauern und Steine, die man von jetzt an in und außerhalb

*) Die Peterskirche wurde von Bramante, Rafael und Sangallo begonnen, Michel Angelo gab ihr im Ganzen die jetzige Gestalt und Giac. della Porta vollendete den Bau. Letzterer starb 1604.

**) Daß Rafael als Architekt der Peterskirche die erwähnte Summe bezog, bestättiget ein Brief desselben an seinen Verwandten Ciarla, den Pungileoni in seinem Elogio di Raffaello Fasc. II. 157. abdrucken ließ.

Rom in einem Umkreise von zehn Miglien ausgraben wird, damit du sie mir ankaufest, wenn sie zum Bau dieses Tempels dienlich sind."

Außer diesen beiden Breven, welche die dem Rafael nach Genehmigung des Modells übertragene Oberaufsicht über den Bau zu bestättigen scheinen, liegt es auch in der Natur der Sache, daß demjenigen, nach dessen Entwurfe das Gebäude ausgeführt werden sollte, auch die oberste Leitung des Baues übertragen ward, und Fea *) scheint daher die Sache nicht genau erfaßt zu haben, wenn er in dem Breve vom 1. Aug. 1514 nur eine Bestättigung der früheren, den 1. April desselben Jahres erfolgten Anstellung Rafael's erkennt."

Der neue Plan, welchen Rafael zu diesem Gebäude entwarf, war, den Worten des Serlio zufolge, **) nur eine Vollendung des von Bramante unausgeführten Entwurfes, von dem er sich aber bedeutend dadurch entfernt, daß er anstatt eines griechischen Kreuzes ein lateinisches zeigt; eine Veränderung, die nach zweimaligem Zurückkehren zu dem ursprünglichen Plan, zuletzt in der Ausführung die Oberhand erhielt, aber nicht glücklich scheint, weil dadurch die große Kuppel, auf welcher die vorzüglichste Wirkung des Gebäudes beruht, bei der Annäherung zu demselben, dem Auge verschwindet. Rafael's Plan zeigt drei Schiffe mit eben so vielen Eingängen an der Vorderseite. An beiden Seitenwänden der Kirche sind vertiefte Kapellen. Das Mittelschiff ruht auf Pfeilern und endigt mit einer Tribune von derselben Größe und Form, wie die des Querschiffes, ausgenommen, daß man in jeder der letzteren einen Eingang bemerkt. In allen diesen Tribunen sind mehrere kleine Kapellen, und vor denselben Säulen in zwei Reihen, mit untermischten Pfeilern. Die Vorhalle zeigt drei Säulenreihen mit ungleichen Zwischenweiten und erhebt sich auf einer Plattform, welche Stufen auf drei Seiten umgeben. ***)

---

*) Notizie inorno di Raffaello Sanzio S. 53.

**) Tutte le opere di S. Serlio, raccolte del Seamozzi. Venezia 1584. c. 65.

***) Neueste Beschreibung Roms II. 138.

Der Pabst hatte nun unsern Künstler zum ersten Baumeister ernannt, und suchte denselben in dieser Eigenschaft zu beschäftigen. Außer dem Baue der St. Peterskirche lag ihm auch der Wiederaufbau der St. Lorenzkirche zu Florenz in einem edlern Style am Herzen. Er reiste demnach im Jahre 1515 nach dieser Stadt, um an Ort und Stelle den Bau anzuordnen. In seiner Begleitung waren Michel Angelo und Rafael. Ersterer erhielt den Auftrag, die Aufsicht über den Bau nach einem ihm gegebenen Modell zu führen, er zeigte aber wenig Lust zu dem Werke und lähmte durch kalte Widerspenstigkeit den Eifer des Pabstes, so daß bei Lebzeiten Leo's kaum der Grund gelegt wurde. Nur eine einzige karrarische Marmorsäule stand als Denkmal des Mißverständnißes da, durch welches der prachtvolle Bau ins Stocken gerathen war. Rafael verfertigte in Florenz die Zeichnung zu der Façade dieser Kirche, den Plan zum Palazzo degli Ugguccioni *) und jener vom Pallaste Pandolfini oder Nencini, **) der unvollendet blieb. In Rom erbaute er den Pallast Stoppani bei St. Andrea della Valle ***), der zwar unter die vorzüglichsten in Rom gehört, aber doch nicht den Künstler auf einer, seiner außerordentlichen Größe in der Malerei, entsprechenden Stufe der Baukunst zeigt. Das Gebäude hat schöne Verhältnisse, aber anstatt der gekuppelten Halbsäulen zwischen den Fenstern des ersten Stockwerkes, wären wohl Pilaster schicklicher angebracht worden, weil nach Milizia's nicht ungegründeter Bemerkung durch jene die Aussicht von einem Fenster zum andern verhindert wird. ****)

Von Rafael's Bauwerken sieht man in Rom noch überdieß eine Loggia am Ufer der Tiber, im Garten der Farnesina (stolle di Chigi). Unbestimmt ist es noch, welchen An-

*) Bekannt gemacht von Ruggieri tab. 71. (Studi di porte e fenestri.)

**) Ebenfalls von Ruggieri tav. 70. bekannt gemacht, und bei Famin und Grandjean tav. 33. der toskanischen Baukunst.

***) Abgebildet von Johann de Rossi, tav. 17.

****) Beschreibung Roms I. 604.

theil Rafael an der Villa des Pabstes und an der Villa Madama *) bei Rom hatte. Pungileoni **) theilt zwar einen Brief des Grafen Castiglione an den Herzog von Urbino in der Oliveriana zu Pesaro mit, der den Antheil des Künstlers an der letzteren zu bestimmen scheint. Dieser Schriftsteller folgert daraus, daß man den ersten Entwurf dem Rafael zuschreiben müsse, die Ausführung des Gebäudes aber und die Verschönerung durch Gemälde dem Giulio Romano. Es wäre allerdings möglich, daß der Plan dem Rafael angehöre, es gewährt aber Pungileoni's Folgerung keine evidente Gewißheit, denn der Bau war 1522 noch nicht vollendet, mithin wohl erst in den letzten Lebensjahren des Künstlers angefangen, wo er mit Geschäften überhäuft war. Pungileone ist überhaupt in seinen Angaben nicht durchgehends zuverläßig, öfters fehlen ihm die Belege, doch ist er mit der Hypothese gleich bereit. So führt er ohne allen Beweis an, daß Rafael die erste Probe seines Talentes in der Architektur in einigen Abtheilungen bewiesen habe, welche er in der Libreria des Domes zu Siena zeichnete. Außer den angeführten Werken machte Rafael noch Zeichnungen für mehrere Häuser im Borgo, z. B. für den schönen Pallast dell' Aquila; Rafael's eignes Haus in Rom war nicht von ihm, sondern von Bramante erbaut. Es wurde bei dem Bau der Colonnade auf dem Petersplatze niedergerissen und gehörte damals dem Priorat von Malta. Alexander VII. ließ von demselben vor seiner Zerstörung einen genauen Plan verfertigen, der sich in der Ghigianischen Bibliothek befindet. Die Hauptfaçade, deren Länge ungefähr 400 Palm betrug, lag gegen die Peterskirche. ***)

Die Loggien.

Da nun Rafael seine Tüchtigkeit in der Architektur bereits erprobt hatte, so übertrug ihm der Pabst die Vollen-

*) Abgebildet in der Roma moderna von Venuti.

**) Elogio di Raffaello II. 181.

***) Fea notizie intorno di Rafaelo da Urbino, p. 51.
Die Façade des Hauses ist abgebildet in der Raccolta dei palazzi moderni von Ferrerio.

dung der unter Julius II. von Bramante angefangenen Loggien, eines der schönsten Bauwerke des neuen Roms. Er verfertigte ein Modell, durch welches Bramante's Entwurf merklich verbessert, die Theile in einen schönern Zusammenhang gebracht, und das Ganze geschmackvoll verziert wurde. Diese Loggien bestehen aus Gallerien, welche die Bestimmung hatten, die einzelnen Theile des ungeheuern vatikanischen Gebäudes zu verbinden. Sie drohten bald nach der Vollendung den Einsturz, weil Rafael einige Gemächer unter denselben, wie man sagt, einigen päbstlichen Dienern zu Gefallen, unausgefüllt gelassen hatte. Antonio da Sangallo beugte aber dem Einsturze durch Ausfüllung der gedachten Gemächer und Verstärkung der Fundamente vor. *)

Der Pabst war über diese Arbeit hoch erfreut, und weil er wünschte, daß der innere Schmuck der äußeren Pracht entsprechen möchte, so übertrug er auch dem Künstler die Ausführung des ersteren. Es führt daher die erste Arcadenreihe des zweiten Stockwerks dieses Gebäudes den Namen der rafaelischen Loggien, weil ihre sämmtlichen Zierathen nach der Erfindung und Angabe Rafael's ausgeführt sind. Denn nach Vasari verfertigte Rafael die Zeichnungen sogar auch zu den Stuccaturen und zu den allgemeinen Eintheilungen der Felder der Gemälde und Bildwerke. In Hinsicht der harmönischen, aus Einem Geiste hervorgegangenen, Vereinigung der Baukunst, Malerei und Plastik gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff, wie dieser, von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo X., die geringfügigsten Zierathen nicht minder als die bedeutendsten, die höchste Blüthe der Kunst im neuern Italien. Hier fand Rafael Gelegenheit seine Bekanntschaft mit den Alterthümern und namentlich seine Geschicklichkeit in Nachahmung der Arabesken und allerlei grottesken Verzierungen zu beweisen, die man eben damals in Italien aufzufinden anfing und die er sich von allen Seiten her mit namhaften Kosten zu verschaffen suchte.

*) Eine Ansicht der Anordnung dieser Hallen ist in Thürmers und Gutensohns Denkmälern.

Sogar weiß man, daß der Künstler mehrere Maler selbst nach Griechenland und in die Türkey sandte, um Zeichnungen von dergleichen und andern merkwürdigen Alterthümern zu machen und nach Hause zu bringen. *)

Die Aufsicht über die Ausführung der historischen Gemälde übertrug Rafael dem Giulio Romano. Die theils gemalten, theils in Stuccatur ausgeführten Nebenzierathen ver-

---

*) Arabesken und Grottesken nennt man gewöhnlich die Verzierungen, wie sie Rafael darstellte, und beide Namen werden ohne Unterschied gebraucht. Die Verzierungen wurden anfangs Grottesken genannt, weil sie in den Grotten gefunden wurden, worunter die Italiener alle verschütteten Gebäude und Ueberbleibsel von Architekturen, die damals ans Tageslicht kamen, verstanden. Arabesken nannte man die Verzierungen der Araber. Diese bestehen blos aus mathematischen Figuren, deren sich die Araber bedienten, um ihre Moscheen auszuschmücken. Diese Bedeutung beider Worte ist also verschieden, aber doch hat man die Grottesken mit den Arabesken verwechselt, welche meistens aus Menschen- oder Thierfiguren, aus Pflanzen und Früchten bestehen, die durch mancherlei Formen zu einem Ganzen verbunden sind. Heut zu Tage nennt man diese Verzierungen Arabesken oder Grottesken und versteht darunter eine Art Ornament, aus Menschen, Thiergestalten, Blättern, Blumen rc. bestehend, worin der Phantasie unbeschränkter Spielraum gewährt ist. In etwas früherer Zeit, als die gegenwärtige, nannte man alles Arabeske und verstand unter Grotteske eine Art des Widersinnigen und Bizarren.

Die sogenannten Arabesken und Grottesken fanden zur Zeit Rafael's allgemeinen Beifall. In kurzer Zeit wurden Palläste und Villen in und außer Rom auf diese Art ausgeschmückt. Auch im Pallaste Grimani zu Venedig fanden sie Eingang, an deren Erfindung Rafael Theil haben konnte, denn die Darstellungen wurden wahrscheinlich von Johann da Udine noch zu Lebzeiten des Künstlers vollendet.

Primaticcio hat bei seinem Aufenthalte in Frankreich ebenfalls die Arabeske zur Decoration der Räume benutzt und eben so hat Giulio Romano in Mantua den herzoglichen Pallast mit Arabesken und Stuccos ausgeschmückt. Auch in neuerer Zeit wurde diese Art der Darstellung wieder hervorgesucht, besonders in München. Die Arcaden des königl. Hofgartens, die neue Pinakothek sind in dieser Art ausgeschmückt.

fertigte Johann von Udine mit Beihülfe einiger anderer Schüler Rafael's, und gab in ihnen einen ausgezeichneten Beweis seiner Kunst. Rafael soll durch die Dekorationen der zu seiner Zeit entdeckten Thermen des Titus zur Anwendung ähnlicher Verzierungen veranlaßt worden seyn; allein wenn man jene antiken Malereien nach dem beurtheilt, was noch vorhanden ist, so kann man sich leicht überzeugen, daß die Zierathen dieser Loggien einen von ihnen sehr verschiedenen, eigenthümlichen Charakter tragen. *) Die bekannte Sage, daß Rafael, um das angebliche Plagiat zu verbergen, die zu seiner Zeit entdeckten Zimmer der erwähnten Thermen habe verschütten lassen, gründet sich nach Lanzi's **) richtiger Bemerkung auf eine Stelle des Serlio. ***) Dieser Baukünstler sagt, indem er von Zierrathen im Geschmacke der Arabesken spricht, man sehe von denselben noch einige Reste aus dem Alterthume in Rom, Pozzola und Bajä, die aber von boshaften und neidischen Menschen wären zerstört worden. Unter diesen Zerstörern der antiken Grottesken, deren Namen hier Serlio verschweigt, hat man auch Rafael vermuthet. Das Widersinnige einer so kleinlichen, dem Charakter des großen Künstlers so widersprechenden Handlung, leuchtet schon durch die Betrachtung ein, daß sie ganz zwecklos gewesen seyn würde, da nach dem Bericht des Armenini ****) die ganze Stadt hinströmte, um die gedachten Zimmer des Titus in Augenschein zu nehmen. Wohl nicht minder ungegründet hat man, um von Rafael diese Schuld abzuwälzen, sie dem Pinturicchio aufbürden wollen. *****)

Die Stuccaturen dieser rafaelischen Logen bestehen aus mannigfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast

---

*) Rafael konnte nicht durch die Entdeckung der antiken Grottesken allein zur Anwendung ähnlicher Verzierungen bestimmt worden seyn, indem diese Kunst schon vor ihm von einigen mit Glück geübt wurde.

**) Storia etc. II. 91, Deutsche Ausg. I. 394.

***) Tutte le opere etc. raccolte del Scamozzi 1584. cart. 192.

****) Veri precelli della pittura, lib. III. p. 194 et 195.

*****) Memorie per belle arti. Roma 1788 p. 24.

unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche größtentheils mythologische Gegenstände vorstellen. Einige sind von bekannten antiken Denkmälern entlehnt, wie die auf alten Monumenten öfter vorkommende Victoria, welche auf einem ovalen Schilde schreibt, und die in mehreren Reliefs in Rom vorkommende Vorstellung der Ermordung des Aeghist von Orestes.

Bei diesen Arbeiten gelang es dem Johann von Udine durch eine eigene Composition von gestossenem Marmor und aus Travertin gebranntem Kalk die Feinheit und Weiße der Masse der antiken Stuccaturen zu erreichen, wornach man vor ihm vergeblich gestrebt hatte. In den Malereien leistete vornehmlich Perin del Vaga dem Johann von Udine Beihülfe, wie Vasari im Leben dieses Künstlers berichtet. Die Wände, welche die innerhalb der Loggien liegenden Fenster umgaben, sind mit gemalten Blumen und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit jenen Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, größtentheils aber in sogenannten Arabesken. Diese letzteren zeigen das Vorzüglichste der neueren Kunst in dieser Art von Gegenständen, und haben den folgenden Künstlern meistens zum Vorbilde gedient.

Diese vortrefflichen Wandverzierungen der Loggien haben leider ungemein gelitten, und zwar nicht sowohl durch die gewöhnlichen Zufälle, welche die Zerstörung der Kunstwerke herbeizuführen pflegen, als durch fühllose Rohheit und Muthwillen der Menschen. Sie sind durch eingekritzelte Namen und Beschmieren mit Rothstein verdorben, und nur da dieser barbarischen Zerstörung entgangen, wo die Hände sie nicht zu erreichen vermochten. Die nach Rafael's Zeichnung von Perin del Vaga in Chiaroscuro im Sockel unter den Fenstern ausgeführten Gegenstände aus der heiligen Schrift, welche sich auf die Deckenbilder bezogen, zeigen nur noch wenige Spuren ihres ehemaligen Daseyns, und ihre Compositionen sind daher nur durch Kupferstiche von Santo Bartoli der Nachwelt erhalten worden. Auch die Vergoldungen der Stuccaturen sind meistens erloschen. Von der Bekleidung des Fußbodens, die auf Ra-

fael's Veranlassung aus Florenz gebracht wurde, sind ebenfalls nur noch wenige Reste vorhanden. Sie bestand aus einer Composition verglaster Erde, die der berühmte Bildhauer Luca della Robbia erfand, und ward von einem Nachkommen dieses Künstlers verfertiget, der denselben Taufnamen führte und in Arbeiten dieser Art vorzügliche Geschicklichkeit besaß. Die Verzierungen der Arcadengewölbe sind zwar ungleich besser, als die der unteren Wände erhalten, doch haben auch hier die Gemälde an der Seite gegen den Hof, vermuthlich durch die von dem Regen verursachte Feuchtigkeit der Mauer, bedeutend gelitten. Um diesen schädlichen Einfluß des Wetters zu verhindern, sind die Arcaden unter der neapolitanischen Herrschaft im Jahre 1813 mit Fenstern verschlossen worden, welche zur Erhaltung der Malerei wohl vortheilhaft seyn mögen, aber das Gebäude sehr verunstalten. *)

In jedem Gewölbe erscheinen fünf viereckige Felder. Das mittlere derselben zeigt in der mittelsten Arcade das Wappen Leo X., in den übrigen hingegen eine Victoria in erhabener Arbeit von Stuck, welche das Joch, das Wappen des Pabstes, hält. Die Seitenfelder begreifen die Gemälde von Gegenständen aus der heiligen Schrift, nach den berühmten Compositionen Rafael's, welche unter dem Namen von Rafael's Bibel bekannt sind. Der übrige Raum der Gemälde ist mit Malereien und Stuckarbeiten auf sehr mannigfaltige Weise ausgefüllt. **)

Die ausgezeichnete Vortrefflichkeit jener biblischen Bilder ist allgemein anerkannt. In mehreren derselben sind die Ge-

*) Die Verzierungen der Loggien stach Giacinto Maina; die Arabesken Ottoniani sehr groß.

**) Die Bibel stachen in vollständigen Sammlungen: P. Aquila u. C. Fanteti 1661. Lanfranco und Badalocchio 1605, Borgiani 1615, Villamena 1626, Bianchi und Filidoni zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Die geschätzteste Sammlung war die von N. Chapron, bis Meulemester in unsern Tagen sie übertraf. Volpato gab 1790 nur einige Zeichnungen. Auch L. Agricola und Lasinio haben nach diesen Gemälden gestochen, und Landon selbe in Umrissen gegeben. Ueberdieß haben verschiedene Künstler die Bilder einzeln gestochen.

genstände so vollkommen befriedigend und gleichsam erschöpfend ausgedrückt, daß es unmöglich scheint, sie auf eine andere, und doch eben so treffliche Weise darzustellen. Nur die von verschiedenen Händen herrührende Ausführung ist allerdings nicht von gleichem Werthe. Welchen von Rafael's Schülern die einzelnen Bilder zuzuschreiben sind, ist nicht jederzeit mit Sicherheit zu bestimmen. Die gewöhnlichen Angaben gründen sich meistens nicht auf historische Zeugnisse, sondern auf eine unsicher scheinende Kenntniß der Manier des Künstlers. Diejenigen, welche, nach spätern Angaben, diese Gemälde ausführten, sind Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga und Raffaele del Colle. In Hinsicht des letztgenannten findet sich keine Erwähnung beim Vasari. Bottari nennt ihn in einer Note zu dem Werke jenes Schriftstellers *) unter den Malern, die in Rafael's Logen arbeiteten, aber vermuthlich nur dem Taja zufolge. Hingegen erwähnt Vasari im Leben Rafael's unter denselben, außer den obengenannten, den Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo, den Vincenzo da S. Gemignano und den Polidor da Carravaggio. Wenn der letztere dem Bericht des Vasari zufolge im Pontificate Leo X. nach Rom kam, anfangs zu dem Bau dieser Loggien den Maurern den Kalk zutrug, und sich erst nachher der Malerei ergab, so konnte er in derselben zu dieser Zeit nur ein Anfänger seyn, und folglich in der Ausführung dieser Gemälde keine Beihülfe von Bedeutung leisten. Von dem Vincenzo da S. Gimignano und dem Pellegrino da Modena sagt Vasari im Leben dieser Künstler, daß sie in den Loggien mit großem Lobe arbeiteten. In Hinsicht des Giulio Romano scheint er mit sich selbst im Widerspruch, wenn er im Leben Rafael's sagt, daß jener Künstler über die Ausführung der historischen Bilder die Aufsicht erhielt, aber wenige derselben selbst verfertigte, hingegen an einem andern Orte **) behauptet, daß Rafael von ihm viele seiner Gemälde, von denen er einige nennt, ausführen ließ. Man glaubt diesen Künst-

*) Vita di Cristofano Gherardi VIII. 153.
**) Vita di Giulio Romano VII. 197.

ler an dem kräftigen, aber dabei ein wenig düstern Colorit zu erkennen, an den etwas harten Uebergängen und an den streng bestimmten Umrissen, die, wenn schon hier noch nicht fehlerfrei, doch wenigstens richtiger, als die seiner Mitarbeiter sind. Die Bilder dieses Künstlers sind nach dem von Rafael eigenhändig ausgeführten oder von ihm retouchirten Gemälden die besten. Weniger ansprechend sind Francesco Penni's rohe, ziegelfarbige Fleischtinten, die schmutzigen und zuweilen etwas matten Schatten. Gefälliger ist Perin del Vaga's helles und übereinstimmendes, wenn auch dabei etwas mattes Colorit.

In der ersten Arcade sehen wir folgende Vorstellungen: die Scheidung des Lichtes von der Finsterniß; Gott schwebend über dem Erdball um Land und Wasser zu scheiden und die Pflanzen zu erschaffen; die Schöpfung der Sonne und des Mondes, und die Erschaffung der Thiere, welche der Künstler hier durch das Hervorgehen derselben aus der Erde auf den Ruf Gottes versinnlichte. Die Figuren des ewigen Vaters zeigen den Typus des Michelagnuolo. Unter ihnen scheint die in dem Gemälde der Scheidung des Lichtes von der Finsterniß die vorzüglichste. Man hat auch ihre Ausführung dem Rafael beigelegt, sie unterscheidet sich aber weder in der Fleischfarbe, welche in das Ziegelrothe fällt, noch in der Behandlung des Pinsels, von den drei übrigen Bildern, welche insbesondere in Rücksicht des erwähnten Colorits, mit großer Wahrscheinlichkeit dem Giulio Romano zugeschrieben werden, obgleich Vasari nur die Schöpfung der Thiere unter den Arbeiten dieses Künstlers erwähnt.

In der zweiten Arcade befinden sich wieder vier Darstellungen, nämlich:

Gott, der Adam die Eva zuführt, der Sündenfall, *) die Vertreibung aus dem Paradiese und die ersten Eltern nach dessen Verluste. Der Gegenstand des ersten Bildes ist rein menschlich, mit großer Schönheit dargestellt. Gott trägt den Charakter eines ehrwürdigen zärtlichen Vaters, der seinem Sohne die ihm bestimmte Gattin ertheilt. Adam betrachtet sie mit freudiger Verwunderung, indem er auf sich zeigt, um

*) Gestochen von Marc-Anton und Richomme.

anzudeuten, daß er in Ihr sein eigenes Fleisch und Selbst erkenne. Auf dem zweiten Bilde reicht Eva dem Adam die verbotene Frucht, und zwischen beiden erscheint auf dem Baume der Erkenntniß der Versucher in der gewöhnlichen Gestalt einer Frau, welche in eine Schlange endet. Die Figur der Eva ist wegen der Anmuth ihrer Gestalt vorzüglich zu bemerken. Die Figuren des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese entlehnte Rafael aus der Vorstellung dieses Gegenstandes von Masaccio, in der Kapelle S. Maria del Carmine (Brancacci) zu Florenz. Der Engel hält als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichtes das Schwert in der Rechten, indem er mit der Linken den Adam sanft und mitleidsvoll über den Fall der Menschen die Stufen hinabdrückt, welche zu der Pforte des Paradieses führen. Auf dem letzten Bilde sieht man die ersten Eltern in der Arbeit begriffen, welche ihnen Gott nach dem Sündenfall zum Unterhalte ihres Lebens auferlegte. Adam säet, Eva spinnt, von ihren beiden Knaben umgeben. Der eine zeigt seiner Mutter einige Früchte, welche der andere, ohne Zweifel Cain, jenem zu nehmen trachtet, und dadurch schon im Kindesalter den Neid und die Eifersucht gegen seinen Bruder offenbaret, die nachmals den ersten Mord veranlaßten.

Die Ausführung sämmtlicher Gemälde wird ebenfalls dem Giulio Romano zugeschrieben. Sie scheint, mit Ausnahme des Sündenfalls, wo man in der Figur der Eva Rafael's eigene Hand zu erkennen glaubt, minder vorzüglich, als in den Bildern der ersten Arcade. Vasari nennt nur die Schöpfung der Eva unter den Werken des Giulio.

Die dritte Arcade begreift den Bau der Arche, die Sündfluth Noah's und seiner Familie Auszug aus der Arche, und das Opfer desselben in sich. Unter diesen Bildern hat das vorletzte sehr gelitten. Noah steht hier vor der Arche, während des Ausganges der Thiere aus derselben, auf seinen Stab gestützt. Sein Weib, neben ihm, ruht mit der Hand auf seiner Schulter. Beide, im hochbejahrten Alter, scheinen traurig und niedergeschlagen über die allgemeine Weltzerstörung; da sich hingegen in ihrem Sohne und dessen Gattin, welche

ihren Mann zärtlich mit dem Arme umschlingt, das Gefühl der Freude über die zu hoffende Wiedergeburt der Welt offenbaret. *)

Auch diese vier Gemälde werden dem Giulio Romano beigelegt. Vasari erwähnt unter den Werken dieses Künstlers nur den Bau der Arche und Noahs Opfer. Das letztere scheint jedoch mehr an die Ausführung der Bilder der folgenden Arcade zu erinnern, die man für Arbeiten des Francesco Penni erklärt. Hier sehen wir Abrahams Zusammenkunft mit Melchisedech **) und den Bund, den Gott mit dem Patriarchen schloß; ferner, wie er sich vor den drei Engeln, die ihn in der Gestalt von Wanderern besuchten, zur Erde beugt, ***) und Loth, welcher mit seinen Töchtern das brennende Sodoma verläßt, während dessen Frau beim Umsehen nach der Stadt zu einer Salzsäule erstarrt. ****) Eine der vorzüglichsten Compositionen ist Abraham mit den drei Engeln. Sara ist innerhalb der Thüre des Hauses zu sehen. Auch im zweiten Bilde ist Abraham trefflich dargestellt, wie er vor Gott kniet und mit Staunen das nach dem Untergange der Sonne wunderbar erzeugte Feuer betrachtet.

Die Gemälde der fünften Arcade, die ebenfalls dem Francesco Penni zugeschrieben werden, zeigen den ewigen Vater, wie er dem Isaac gebietet, nach Aegypten zu ziehen und seinen Bund mit Abraham zu bestätigen, links Rebecca unter einem Baume *****); den Philister König Abimelech, welcher aus dem Fenster seines Hauses den Isaac die Rebecca liebkosen sieht, beide zu einer vortrefflichen Gruppe vereiniget; Isaac, der dem Jakob den Segen der Erstgeburt ertheilt ******); im Hintergrunde betritt der von der Jagd zurückkehrende Esau

*) Den Auszug aus der Arche und das Opfer Noahs hat G. Bonasone gestochen, ersteres auch Cavalleriis, doch ist die Composition verschieden von der des Bonasone.

**) Gestochen von Vallet.

***) Stiche von G. Alessandro und Cars.

****) Gestochen von G. Alessandro.

*****) Von Marc di Ravenna vervielfältiget.

******) Gestochen von Agostino Veneziano.

das Zimmer, und die vierte Darstellung den letzteren, wie er nach seiner Rückkunft von der Jagd den Segen verlangt, im Hintergrund Jakob und Rebecca, welche lauernd den Erfolg erwarten.

Die sechste Arkade faßt wieder vier vortreffliche Gemälde in sich, nämlich: Jakob, der im Traume die Himmelsleiter sieht, über welcher schwebend der ewige Vater erscheint *), Jakobs Zusammenkunft mit der Rahel am Brunnen, Laban von demselben des Betruges beschuldiget, da er ihm die Lea anstatt der Rahel zuführte, und dessen Reise nach Canaan. In der Zusammenkunft am Brunnen bildet Rahel mit ihrer Gefährtin eine reizende Gruppe, ebenfalls schön ist die Landschaft, in welcher die Handlung vorgeht. Der natürliche Ausdruck der durstigen aus dem Brunnen trinkenden Schaafe und der zu demselben herbeieilenden Böcke verdient gleichfalls bemerkt zu werden. Der Gegenstand des dritten Bildes ist ungemein sprechend dargestellt. Laban trägt den Charakter eines alten Gauners, der, seinen Betrug zu beschönigen suchend, doch die Freude über das Gelingen desselben nicht verbergen kann; Jakob hingegen den eines arglosen Jünglings. Rahel betrachtet den letzteren mit Wohlgefallen; Lea aber steht mit gebeugtem Haupte, beschämt und betroffen sich verschmäht zu finden. Dieses Bild ist sehr verdorben. Die Wanderung Jakobs von Mesopotamien nach Canaan gibt ein ungemein schönes und treffendes Bild von der Reise eines Hausvaters in den Zeiten des patriarchalischen Lebens. Ihn begleiten die Frauen, die Kinder und Heerden. Man glaubt in der Ausführung dieser Gemälde die Hand des Pellegrino da Modena zu erkennen.

Die Bilder der siebenten Arkade, die man für Arbeiten des Giulio Romano erkennt, sind wegen ihres bedeutenden natürlichen Ausdrucks und ihrer schönen einfachen Anordnung besonders ausgezeichnet. Alle zeigen eine ungemein kräftige harmonische Wirkung in der Zusammenstellung der Farben und Vertheilung der Lichter und Schattenmassen. Ihre Gegen=

*) Gestochen von Corneille und G. Alessandro.

stände sind aus der Geschichte Josephs genommen, und schildern, wie er seine Träume erzählt und von den Brüdern verkauft wird, seine Flucht vor Potiphars Frau und die Traumdeutung. Das Gemälde, in welchem Joseph mit Potiphars Frau vorgestellt ist, weicht von dem erstern Entwurfe Rafael's etwas ab. Es fehlt hier über der Thüre ein Teufel, der in dem Kupferstiche des Marc-Anton, welcher ihn nach der Handzeichnung verfertigte, erscheint. *)

In der achten Arcade ist die Findung Moses vor Pharao's Tochter, Moses vor dem feurigen Busche, **) der Untergang Pharao's im rothen Meere, und Moses, der den Felsen schlägt, über dem man Gott als geistige Erscheinung in grauer Wolkenfarbe bemerkt. ***)

Die Ausführung dieser Gemälde wird gewöhnlich dem Perin del Vaga zugeschrieben; Vasari hingegen nennt die Findung Mosis unter den Arbeiten des Giulio Romano. In den Farben der Gewänder erscheint ein sehr schönes und mannigfaltiges Spiel, nur in dem letzterwähnten Gemälde zeigt sich Eintönigkeit.

In der neunten Arcade sieht man eine der schönsten Compositionen Rafael's. Es ist dieses die Anbetung des goldenen Kalbes, wo man im Hintergrunde auch den Moses erblickt, wie er im Herabkommen vom Berge die Gesetztafeln zerbricht; neben ihm Josua. Dieses Bild ist zugleich trefflich in der Farbenwirkung, so wie dasjenige, welches Moses vorstellt, der auf dem Berge Sinai von Gott die Gesetztafeln empfängt. Unter den Engeln, die hier den ewigen Vater umgeben, verkünden zwei mit dem Schall der Posaunen die Ertheilung der göttlichen Gebote. Rechts erscheint in der Ferne das Lager der Israeliten. Die beiden übrigen Bilder zeigen Moses kniend vor der Wolkensäule, in welcher Gott zu ihm in Gegenwart der vor ihren Zelten erscheinenden Israeliten spricht,

---

*) Von den übrigen Gemälden stachen N. Beatrizet und E. Vicus Joseph, welcher den Brüdern die Träume erzählt. Das Blatt des ersteren ist eines der bessern nach Rafael.

**) Stich von G. Alessandro, und G. Audran.

***) Gestochen von Marc-Anton.

und eben denselben, wie er die neuen Gesetztafeln dem Volke zeigt, welches dieselben verehrt. *) Man erklärt diese Gemälde für ein Werk des Rafael dal Colle. Die Stiftshütte hat sehr gelitten.

Die zehnte Arcade ist ebenfalls mit vier Gemälden geschmückt, von denen die drei ersten nach Vasari's Versicherung von Perin del Vaga ausgeführt sind; nach andern auch das vierte. Im Durchzug durch den Jordan thürmen sich die Wellen bei dem Anblicke der Bundeslade; denn der Fluß erscheint hier personifizirt, aber in der Einnahme von Jericho vermissen wir die dem Rafael eigenthümliche Kunst der bedeutungsvollen Auffassung des Gegenstandes. Man sieht hier eine Gruppe von Kriegern von denen einige mit ihren Schildern ein Sturmdach bilden, im Angriff gegen die Stadt; zwei andere schlagen die Pauken, durch welche, nicht durch die Posaunen, wie die Bibel erzählt, der Einsturz der Mauern zu erfolgen scheint. Die Bundeslade ist zur Linken im Hintergrunde zu bemerken. Hätte der Künstler die letztere mit den vor ihr hergehenden sieben Priestern, welche, wie die Bibel erzählt, die Posaunen zur wunderbaren Zerstörung der Mauern bliesen, zum Hauptgegenstande des Gemäldes gewählt, so dürfte die Darstellung einen bedeutenderen Charakter erhalten haben. Den übrigen Raum der Arcade füllt die Schlacht der Kinder Israel mit den Ammonitern, wobei Josua den Stillstand der Sonne befiehlt, und Josua und Eleazar, die das gelobte Land unter die zwölf Stämme durch das Loos vertheilen. Josua erscheint sitzend neben dem Hohenpriester mit einer Königskrone auf dem Haupt.

Diese Bilder gehören sämmtlich unter die schwächeren in Hinsicht der Farbengebung und haben auch ziemlich gelitten. Besser erhalten sind die der folgenden Arcade, aber eben so wenig ausgezeichnet in Hinsicht der Farbenwirkung. Die Gegenstände sind folgende: Samuel, der den David zum König salbet, Davids Sieg über den Goliath und die Flucht der Philister, **) dessen Bezwingung der Syrer, durch einen Triumph-

*) Gestochen von J. de Cavalleriis.

**) Gestochen von Marc-Anton und Hugo da Carpi.

zug des Königs nach römischer Art dargestellt, und David, welcher die Bathseba vor seinem Pallaste sieht, während das gegen die Ammoniter bestimmte israelitische Heer vorbeizieht.

Die Gemälde dieser Arcade werden ebenfalls dem Perin del Vaga zugeschrieben.

In der zwölften Arcade erblicken wir den Priester Zadok, welcher den Salomo zum König salbt, und auf dem Vorgrunde einen Flußgott, der vermuthlich den Jordan bedeutet, obgleich man bei demselben einen Tiger bemerkt, mit dem man sonst den Tigris zu bezeichnen pflegt. Ferner Salomo's Urtheil, Saba, Königin von Aethiopien, welche den Salomo besucht und ihm reiche Geschenke bringt, und den Tempelbau des weisen Königs. Auf dem Vorgrunde sind die Arbeiter mit Holzzimmern und Behauen der Steine beschäftigt, und im Hintergrunde sieht man auf der Basis eines Gebäudes den König, welchem der Baumeister den Plan des aufzuführenden Tempels zu erklären scheint.

Dieses Bild hat sehr gelitten. Es wird, wie die drei übrigen dem Pellegrino von Modena zugeschrieben; die Manier der Ausführung scheint auch den übrigen Bildern zu entsprechen, die in diesen Loggien für Arbeiten von der Hand dieses Künstlers ausgegeben werden.

Die dreizehnte Arcade schließt die letzten Bilder ein, welche in den Loggien nach der Composition Rafael's ausgeführt wurden. Sie stellen die Anbetung der Hirten und die der Weisen aus dem Morgenlande *), die Taufe Christi und das Abendmahl vor **). In Betracht der Ausführung hat unter den Gemälden in den Loggien die Taufe im Jordan und das Abendmahl das meiste Verdienst, so daß einige diese Bilder dem Rafael selbst zugeschrieben haben. Das erstere hat auch in der That den großen Vorzug eleganter Formen und

*) Stich von Lanfrancho.

**) Das Abendmahl hat Ballet gestochen. Marc-Anton hat uns in einem Stiche eine ähnliche rafaelische Composition überliefert. Diese ist in der Erfindung noch bedeutender als das bezeichnete Gemälde.

richtiger Zeichnung, ist aber sehr beschädiget. Das Abendmahl ist durch einen schönen und kräftigen Effekt der Farbe ausgezeichnet, auch sind die Gewänder vortrefflich ausgeführt, nur haben die Köpfe der Apostel den lebendigen und seelenvollen Ausdruck nicht in dem hohen Maaße erhalten, als man von einem Werke, welches von Rafael's eigener Hand ausgeführt seyn soll, erwarten darf. Der Kopf Christi wäre seiner am wenigsten würdig. Vasari erklärte es übrigens nicht für Rafael's eigenhändiges Werk, sondern hielt es nebst der Anbetung der Hirten und der Taufe Christi für eine Arbeit des Perin del Vaga. Andere haben auch in allen nur die Hand des Giulio Romano zu erkennen geglaubt.

Mit diesen Gemälden beginnt eine Folge von Gegenständen des neuen Testaments, deren weitere Ausführung nach Rafael's Erfindung in den beiden folgenden Reihen der Loggien dieses Stockwerkes vermuthlich durch den Tod dieses großen Künstlers unterbrochen ward *).

Stanza del Incendio.

Mittlerweile fing Rafael wieder an, das dritte Zimmer im Vatikan auszumalen, welches von seinem vorzüglichsten Gemälde den Namen Stanza del incendio führt. Die Deckengemälde sind Werke des Perugino, die Rafael aus Achtung für seinen Meister von der Zerstörung rettete. Die Gegenstände der großen Wandgemälde sind merkwürdige Begebenheiten aus dem Leben Leo III. und IV. dieses Namens, die vermuthlich zur Hindeutung der Namensverwandtschaft Leo X. mit diesen seinen berühmten Vorgängern zur Darstellung gewählt wurden. Ihre Vollendung fällt nach der hierauf bezüg-

*) Die folgenden Reihen sind von Marco da Faenza und Joh. Paul Schor gemalt. Die Deckenbilder, deren Gegenstände die weitere Folge der Begebenheiten des neuen Testaments enthalten, sind unbedeutende Werke von Sicciolante da Sermoneta, Paris Nogari, Lorenzo Sabbatini und andern Malern aus dem Zeitalter der Päbste von Gregor XIII. bis Alexander VII. Alle diese Verzierungen, sowohl Malerei als Plastik gewähren ein sehr anschauliches Bild des tiefen und schleunigen Verfalls der Kunst nach ihrer höchsten Blüthe im neuern Italien.

lichen Arbeit im Fenster in das Jahr 1517, das vierte des Pontificats Leo X.

Das Gemälde an der Wand des Fensters stellt den Schwur Leo's III. vor *), durch den sich dieser Pabst von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner in Rom bei Karl dem Großen verklagten. Die Scene ist das Innere einer Kirche, deren Gestalt aber nicht der alten Peterskirche entspricht, in der diese Begebenheit erfolgte. Hinter dem Altare, der sich in der Mitte des Bildes über dem Fenster erhebt, erscheint Leo III. in der Person Leo's X. Er legt, den Blick zum Himmel erhebend, die Hände auf das vor ihm geöffnete Evangelienbuch. Mehrere Bischöfe, mit ihren Mitren in den Händen, stehen ihm zu beiden Seiten. Hinter ihnen drängen sich Zuschauer in zahlreicher Menge herbei. Nach dem Hintergrunde, vom Beschauer links, hält ein weißgekleideter Kirchendiener eine Krone in den Händen, vielleicht zur Hindeutung auf die Karl dem Großen zugedachte Kaiserwürde. Dieser ist nach Montagnani's Vermuthung in dem auf derselben Seite des Bildes vor den Bischöfen stehenden Manne vorgestellt, den eine goldene Kette, der Schmuck des Senators oder Patriziers von Rom, schmückt **). Er ist, den Rücken zeigend, nach dem Pabst gewendet, und zeigt auf ihn mit der Rechten. In einem andern, der, ihm gegenüber, vom Beschauer rechts, den linken Arm auf die Hüfte stützt, läßt sich ein angesehener Diener des fränkischen Königs vermuthen. Wahrscheinlich gehören zu seinem Gefolge auch die Krieger und Kolbenträger, die den Vorgrund zu beiden Seiten des Fensters bilden, wo Stufen empor zum Altare führen. Die Kaiserkrönung Karl des Großen ***), die nach der Geschichte wenigstens scheinbar, ohne sein Vorwissen erfolgte, ist hier als eine vorbereitete päbstliche Funktion in Rafael's Zeitalter vorgestellt. Der Thron des Pabstes erhebt sich im Innern der alten Peterskirche, vom

*) Gestochen von Fr. Aquila, und Alois Fabri.

**) Der Titel eines römischen Patriziers war zu damaliger Zeit eine Auszeichnung, die selbst hohe Häupter nicht verschmähten.

***) Gestochen von Fr. Aquila und A. Fabri.

Beschauer rechts, dem Hauptaltar gegenüber. Leo III. erscheint in der Person Leo's X., und als Karl der Große ist Franz I. vorgestellt, dem dieser Pabst, nach seiner freundschaftlichen Zusamenkunft mit ihm zu Bologna, vielleicht hier im Bilde durch Erhebung zur kaiserlichen Würde schmeicheln wollte, nach welcher damals die Könige von Frankreich strebten. Der Kaiser empfängt die Krone kniend vor dem Oberhaupte der Kirche. Er ist über seiner Waffenrüstung mit einem goldbrocatnen Mantel bekleidet, und hält in der Linken den Reichsapfel und in der Rechten das Scepter, dessen Gipfel eine Lilie, das Wappen der gedachten Könige, schmückt. Der hinter ihm kniende Edelknabe, der eine Krone hält, zur Bezeichnung seiner königlichen Würde, in der er zur kaiserlichen gelangte, ist nach Vasari das Bildniß des Neffen Leo's X., des nachmaligen Cardinals Hippolytus von Medici. Vier Diakonen, der eine das Gefäß mit dem heiligen Oel zur Salbung des Kaisers haltend, stehen dem Throne zur Rechten, oberhalb der Stufen, und zur Linken unterhalb derselben vier Bischöfe mit Mitren in den Händen. Zwei Geistliche rechts vor ihnen, in rothen Mänteln mit weißen Ueberschlägen, sind vermuthlich geheime Kämmerer des Pabstes. Der Thron ist in einem weiteren Bezirke von Bischöfen und Cardinälen umgeben, die meistens sitzend vorgestellt sind. Auf dem Vorgrunde, wo sie zwei Reihen bilden, sitzen vor ihnen auf dem Fußboden die Schleppenträger der Cardinäle. Hinter den Bischöfen, vom Throne rechts, nach dem Hintergrunde, befinden sich einige Krieger von des Kaisers Gefolge. Ein junger Mann neben ihnen, dessen Helm eine Krone schmückt, ist höchst wahrscheinlich einer von seinen beiden Söhnen; nach Montagnani's Erklärung Pipin, dem der Pabst bei der Kaiserkrönung die Salbung ertheilte. Vom Beschauer links erscheinen auf einem erhöhten Chore die päbstlichen Sänger. Auf dem Vorgrunde derselben Seite des Bildes sind auf einem Tische, neben dem Altare, silberne Gefäße aufgestellt, die der Kaiser zum Geschenke für die Peterskirche bestimmte, und ähnliche Geschenke werden von einigen, meist entblößten Dienern, herbeigebracht, denen ein kniender Krieger anzudeuten scheint, sie vor dem päbstlichen Throne nieder zu legen.

Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Bildnissen das des Gianozzo Pandolfini, Bischofs von Troja, aber ohne Bezeichnung desselben. Sein Bericht von diesem und dem zuvor erwähnten Bilde ist äusserst verworren. Nach ihm ist in dem einen dieser Gemälde Leo X., der Franz I. zum König salbt, und in dem andern die Krönung des letztern von diesem Pabste vorgestellt. Seine Beschreibung zeigt jedoch, daß er nicht, wie Bottari *) zu glauben scheint, den letzterwähnten Gegenstand in dem Gemälde von dem Schwur Leo's III., sondern in der Krönung Karl des Großen zu erkennen meinte, die er, weil in diesem Bilde der Wiederhersteller des abendländischen Reichs in der Person Franz I. erscheint, für Krönung dieses Königs von Leo X. nahm, obgleich dieselbe gar nicht stattgefunden hat.

Diese beiden Bilder sind für den Geist minder ansprechend als die in dem Zimmer des Heliodor. Die Darstellung des Ueblichen päbstlicher Funktionen ist in ihnen vorherrschend über die Idee des Gegenstandes, und sie erhalten daher ihr vorzüglichstes Interesse durch die schöne Charakteristik der Köpfe, die meistens nach lebenden Personen gebildet scheinen. Der Schwur Leo's III. steht in äußerst ungünstigem Lichte, so daß es schwer wird, in Betreff Rafael's eigenhändiger Ausführung eine Entscheidung zu fällen. Einige glauben darin, wie in dem Bilde der Krönung Karl des Großen, die Hand Giulio Romano's zu erkennen. Letzteres ist mit vielem Fleiße und mit Sorgfalt behandelt, hat ein kräftiges, wenn auch etwas trockenes Colorit, und vortrefflich ausgeführte Köpfe, insbesondere die hinteren Figuren, die keinen Zweifel an Rafael's eigener Hand erlauben.

Das unter dem Namen Incendio del Borgo berühmte Gemälde **) ist in der bedeutenden Darstellung des Gegenstandes und der Wahl der dazu dienenden Motive eine der vortrefflichsten Compositionen Rafael's. Es stellt eine Feuers-

*) Note zu Vasari's Vita di Raffaello V. 190.

**) Gestochen von F. Aquila, Ph. Tomasini, P. Fidanza und Volpato.

brunst vor, die sich unter Leo IV. in der von ihm angelegten Vorstadt des Borgo ereignete, und wie man sagt, von diesem Pabst durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht ward.

Der Sturmwind, bei dem diese Feuersbrunst der Erzählung zu Folge angenommen ist, erhöht das Fürchterliche des Ereignisses, das Schwierige menschlicher Rettung und das Bedeutende der göttlichen Hülfe durch den Pabst, der im Hintergrunde auf der Loggia vor der Peterskirche zum Zeichen des Heils die Hand erhebt. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, haben mehrere Frauen mit ihren Kindern sich in das Freie gerettet. Eine derselben, in nachläßiger Kleidung, mit aufgelöstem Haar, treibt mit ängstlicher Eile und Schrecken zwei nackte Kinder vor sich her; das eine weint, das andere, ein Mädchen, zittert vor Furcht und Kälte. Eine andere hebt flehend zum Pabst die Hände empor, und eine dritte ermahnt ihr Kind, ihn ebenfalls um Hülfe anzurufen. Obgleich nur vom Rücken gesehen, zeigen doch diese beiden Figuren den sprechendsten Ausdruck; insbesondere ist die Einfalt, mit der das Kind knieend die Hände zum Bitten faltet, vortrefflich ausgedrückt. Die vierte, deren Kind in ihrem Schooße ruht, ist mit schreckenvollem Staunen nach den Personen gewandt, die sich, vom Beschauer links, aus einem brennenden Hause retten. Eine junge Frau, noch innerhalb desselben, reicht, über die Mauer hinab, ihren Säugling einem Manne, vermuthlich dem Vater, zu, der sich zum Auffassen des Kindes auf den Fußzehen mit ausgestreckten Armen erhebt. Nur daß es nicht falle, scheint der Mutter ängstliche Sorge, ohne Rücksicht auf ihre eigene Gefahr, vor den sie umgebenden Flammen. Daneben läßt sich ein Jüngling von der Mauer des Gebäudes hinab. Ein anderer von starkem Gliederbau trägt aus demselben einen alten Vater auf den Schultern. Neben ihm geht ein Knabe, und hinter ihm ein altes Weib, die einige aus dem Feuer gerettete Kleider tragen. Wenn der Künstler, wie sich vermuthen läßt, bei dieser Gruppe an die Beschreibung Virgils von der Flucht des Aeneas aus dem trojanischen Brande dachte, so hat er diese Episode sehr glücklich, und ohne dem Gegenstande fremdartig zu scheinen, hier anzuwenden gewußt.

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, sind einige Personen im Löschen begriffen. Eine Frau reicht einem Manne, der auf der Treppe vor einem mit Säulen geschmückten Gebäude steht, ein volles Gefäß empor, und erhält von ihm ein leeres zurück. Sie scheint dabei zur Eile eine andere anzutreiben, die von den Stufen eines auf dem Bilde nicht sichtbaren Gebäudes herabkommt, um Wasser in zwei Gefässen herbeizubringen, von denen sie das eine in der Hand, das andere auf dem Kopfe trägt. Die vom starken Winde bewegten Gewänder dieser beiden Figuren sind vortrefflich. Im Hintergrunde sind auf dem durch Stufen erhöhten Platze der alten Peterskirche mehrere Personen versammelt, welche den Pabst um Hülfe anflehen. Die päbstliche Loggia ist die der alten Peterskirche, die unter Alexander IV. vollendet und unter Paul V. zerstört ward. Hinter ihr erscheint die Vorderseite der gedachten Kirche. Das vorerwähnte Gebäude mit jonischen Säulen, vor dem sich die mit Löschen beschäftigten Personen befinden, ist, nach Bellori, ein Rest des alten Roms, der zu Rafael's Zeiten noch im heutigen Rione del Borgo stand. Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer links, sieht man die noch auf dem Campo vaccino vorhandenen drei corinthischen Säulen vor dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator.

Dieses Gemälde gewährt ausserordentliches Interesse. Alle Gegenstände sind wichtig, anziehend, alles lebt und bewegt sich. Der Beschauer wird ergriffen, theilt die Noth, leidet mit und möchte mithelfen. Man vergißt beinahe über den dargestellten Dingen die Art, wie sie dargestellt sind; es ist ein vollkommenes Gedicht aber kein vollkommenes Gemälde. Der Styl ist groß und im Durchschnitt größer und gewaltiger, als in irgend einem andern von Rafael's Bildern im Vatikan. Die Behandlung leicht, die Zeichnung, so wie die Formen sind im Ganzen gut und schön, aber in den Theilen findet sich nicht mehr die Sorgfalt, Richtigkeit und Fleiß, wie bei den frühern Werken. Hingegen kann die Anordnung des Ganzen nicht minder als der Theile durchaus für musterhaft und die große Hauptgruppe in der Mitte des Bildes als ein Meisterstück gelten. In den nackten männlichen Figuren, vom Beschauer

links, erscheint die nicht ganz glückliche Nachahmung des Michel Angelo. Auch zeigt sich ein starker Gliederbau in den Figuren der Frauen, allein dieser entspricht dem Charakter des weiblichen Geschlechtes in dem jenseits der Tiber liegenden Theile von Rom, wo sich die dargestellte Begebenheit ereignete. Der Ausdruck ist sehr stark, lebendig, voll Seele, doch nicht so zart und natürlich, wie in der Disputa, und nicht fein, wie in der Schule von Athen, sondern es nähert sich das ganze Bild, seiner Art und seinem Style nach, mehr dem Heliodor oder dem Attila, kommt ihnen aber im Colorite und in der Uebereinstimmung der Farben nicht gleich, und mag auch wohl nie große Verdienste in diesem Theile der Kunst gehabt haben. Die Massen von Licht und Schatten aber sind hübsch, groß und breit, auch kräftig genug und heben die Gegenstände vortrefflich.

Die Ausführung dieses Werkes entspricht nicht der Erfindung, und sie ist daher wahrscheinlich nicht von Rafael's Hand. Mengs scheint sie ihm zugeschrieben zu haben, da er in diesem Gemälde eine bedeutende Vernachlässigung des Künstlers in Betreff des Colorites bemerkte. Gewiß ist hier die Farbengebung unter den unbezweifelt von ihm selbst ausgeführten Freskomalereien. Einige Figuren, wie der Jüngling, welcher den Alten trägt, der Knabe, welcher nebenhergeht, der Mann, der sich von dem brennenden Gebäude herunterläßt, haben ein schmutziges graues Colorit; hingegen ist das blau gekleidete Mädchen, welches den löschenden Männern Wasser zureicht, sich umwendet, und die Frau, die Wasser bringt, aneifert, hell und blühend gemalt; so zeichnet sich auch die genannte Frau, die wegen ihres herrlichen vom Sturme bewegten Gewandes sehr berühmt ist, durch ein warmes kräftiges Colorit besonders aus. Somit fehlt es der Färbung auch an Uebereinstimmung *).

Der Gegenstand des letzten Gemäldes dieser Folge ist der Sieg über die Sarazenen bei Ostia unter Leo IV. **).

---

*) Vgl. Propyläen I. 2. S. 90.

**) Gestochen von A. Fabri, Fr. Aquila, Aug. von Venedig und G. Audran.

Dieser Pabst erscheint in der Person Leo's X. vom Beschauer links, unweit dem Seeufer, am Ausflusse der Tiber. Von den hier befindlichen architektonischen Fragmenten, vermuthlich Resten des alten Ostia, dient ihm ein Postament zum Thron. Er dankt, mit emporgehobenem Blicke, Gott für den erhaltenen Sieg. Hinter ihm bemerkt man unter den Personen zuvörderst den Cardinal Julius von Medici, nachmaligen Pabst Clemens VIII. und dann den Cardinal Bibiena. Vom Beschauer rechts sind die im Treffen gefangenen Sarazenen gelandet. Sie werden von den Christen gebunden und genöthiget, sich vor dem Oberhaupte der Kirche zu beugen. In der Ferne erscheint der Hafen der Stadt. Hier sieht man die Flotte und mehrere mit den Fluthen ringende Menschen, die beim Treffen in's Wasser fielen. Am jenseitigen Ufer sind zwei christliche Reiter noch mit den Ungläubigen im Gefechte begriffen.

Dieses Bild hat viel gelitten und ist an verschiedenen Stellen blaß und undeutlich geworden, in den erhaltenen Theilen aber ist die Färbung blühend und die Behandlung kühn und leicht, fast nachlässig. Es enthält übrigens geistreiche Köpfe, einen großen Styl im Ganzen, edle Formen in einzelnen Theilen und einen Reichthum schöner Gedanken, besonders in den entfernten Gegenständen, wo der Schiffstreit vorgeht, und wo die erwähnten Reiter gegen einen Haufen Sarazenen anrennen, welche auf der Spitze einer Erdzunge gelandet haben. Die ganze Composition des Werkes hat aber nicht das Gefällige, Ueberzeugende, Treffende an sich, wie so viele andere Arbeiten Rafael's, welche unverbesserlich jede Forderung erfüllen und jedem Wunsche zuvorkommen. Einige erkennen in der Ausführung durchgehends Rafael's Hand, allein dieses scheint hier nicht der Fall zu seyn. Licht und Schatten sind zwar nach des Meisters gewohnter Art, in einzelnen guten Massen gehalten, aber überall zerstreut, es scheint nirgends eine triumphirende Hauptmasse zu geben, welche das Auge auf sich ziehen und festhalten könnte, sondern alle Figuren des Vordergrundes werden beinahe gleich stark beleuchtet. Auch die Falten sind nicht vom auserlesensten Geschmacke, worin sonst Rafael durchgehends vortrefflich ist.

Die ursprünglich von Giulio Romano ausgeführten Sockelbilder sind nun vielmehr als Werke des Carlo Maratta zu betrachten, da zu seiner Zeit die untere Hälfte der Figuren gänzlich zu Grunde gegangen und von zweien derselben nicht einmal die Stellung zu erkennen war. Die Gegenstände dieser Gemälde sind die um die römische Kirche besonders verdienten Fürsten: Ferdinand der Katholische von Spanien, der Kaiser Lothar, Gottfried von Bouillon, König von Jerusalem, Aistolf, König von England, Carl der Große und Constantin der Große. Diese in Bronzefarbe gemalten Figuren erscheinen zwischen Hermen in weißer Marmorfarbe, die ebenfalls durch spätere Uebermalung ihre ursprüngliche Gestalt verloren hatten.

In den Gemälden der erwähnten Stanze zeigt sich noch mehr Vernachlässigung, als in denen der Stanza d'Eliodoro. Die Schuld ist hier nicht Rafael beizulegen, der wegen Ueberhäufung der Geschäfte die Arbeit seinen Schülern überlassen mußte, sondern vielmehr Leo X. selbst, der mit Gleichgiltigkeit das Werk betrieben zu haben scheint, was auf die gefeierte Kunstliebe dieses Pabstes ein wenig günstiges Licht wirft. Diese Vermuthung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß Rafael gleichzeitig für entlegene Kirchen, für Privatpersonen, viele seiner herrlichsten Bilder gemalt, die nichts weniger als Spuren von vernachlässigter Ausführung an sich tragen, während der größte Theil derjenigen Bilder, die er für den Pabst ausführte, dieselben verrathen. Leo scheint sich daher damit begnügt zu haben, daß ein gefeierter Künstler zur Befriedigung seiner Prachtliebe die Hand bot, und weniger lag ihm an dem Fleiße der künstlerischen Ausführung, was zugleich auch seinem Geschmacke keine große Ehre bringt. Rumohr *) glaubt in der Geldkargheit des Pabstes den Grund zu dieser Vernachlässigung zu finden. Vasari sagt nämlich, daß derselbe dem Künstler für viele Arbeiter namhafte Summen geschuldet, und ihn mit der Hoffnung auf reiche Pfründen und kirchliche Auszeichnungen hingehalten habe. Allein Vasari hat hier wahrscheinlich nicht

*) Italienische Forsch. III. 126.

aus sichern Quellen geschöpft, denn Pungileoni fand in einem Manuscripte der Bibliothek Chigi zu Rom Dokumente, die diesen Verdacht zu vernichten scheinen. Das Manuscript enthält Rechnungen für den Bau der Peterskirche insbesondere, und ist auf Befehl des Pabstes Alexander **VII.** aus dem Buche des Cardinals Berardo da Bibiena abgeschrieben. Es fängt mit dem ersten Jänner 1514 an, bestättiget die Notiz an Ciarla, daß er, wie bereits erwähnt, als Architekt der Peterskirche jährlich 300 Dukaten zu beziehen hatte, und beweist, daß ihm das für diesen Zweig seiner Leistungen zukommende Geld ausbezahlt worden ist.

Wie sich die Sache auch immerhin verhalten mag, Rafael malte für Pabst Leo **X.** ausser den beiden ersten Halbrundungen der Stanzen nur ein einziges sorgsam und liebevoll beendigtes Werk: das Bildniß desselben mit den Cardinälen de' Rossi und de' Medici. In diesem Portraite, wie in den erwähnten beiden Halbrunden ward der Persönlichkeit des Pabstes geschmeichelt; in den vatikanischen Logen, in jedem andern Zimmer desselben Pallastes, huldigte Rafael dem Geschmacke seines Gönners an abwechselnden Thier- und Pflanzenformen, an seinen Menagerien *) und seinen Gärten. Die kostbaren Tapeten, deren weiter unten Erwähnung geschieht, waren gleichfalls nur eine Schöpfung der Prachtliebe Leo's, in welchen Rafael's hoher Genius sich herrlich beurkundete. Aber auch andere Werke schuf der Künstler in dieser Zeit, auf die der Fürst keinen Einfluß ausgeübt, von denen jedes in seiner Art das Herrlichste der Kunst Rafael's und der Kunst überhaupt ist.

Unter diesen Werken behaupten nach Rumohr die Sibyllen in La Pace die erste Stelle, deren schon oben erwähnt wurde. Vasari und Mehrere nach ihm lassen diese genialen Bilder noch im Pontificate Julius **II.** entstehen, allein Rumohr glaubt im Technischen einen Hauptgrund zu finden, daß sie in den ersten Jahren der Regierung Leo's um 1515 entstanden seien. Der

---

*) Vasari sagt im Leben Rafael's p. 82. fece fare in ciò tutti animali, che papa Leo aveva, il Cameleonte etc.

Künstler beherrschte hier den allgemeinen Ton schon durchaus, und setzte die Erscheinung des Einzelnen mit dem Ganzen völlig in Uebereinstimmung, was bekanntlich in der Malerei al fresco sehr schwierig ist, ungemein viel Erfahrung und auf sie gegründete Methodik voraussetzt. Diese Stufe hatte Rafael in der Messe von Bolsena, im Heliodor, noch nicht erreicht: hier tritt, der Form, wie besonders der Farbe nach, das Einzelne nicht selten als ein für sich Bestehendes, für sich Durchgebildetes, aus dem Ganzen zum Nachtheil der Gesammterscheinung zu deutlich hervor; in jenen Halbrunden aber, welche er in den Jahren 1513 und 1514 gemalt hat, erreichte er erst die bezeichnete hohe Uebermacht über die Mittel der Darstellung, jene Meisterschaft, welche die Sibyllen zu den vorzüglichsten Erzeugnissen der Kunst erhebt. Diese stehen aber den gedachten Halbrunden am nächsten, und somit nimmt Baron Rumohr keinen Anstand, in Ermangelung aller andern Zeugnisse die Werke in die ersten Jahre Leo's X. zu setzen.

Von den Oelbildern, die Rafael in dieser Epoche malte, gehört wohl die herrliche Madonna mit dem Tobias *), die sich gegenwärtig im Escurial befindet, der frühesten Zeit an. Einige setzen dieses Gemälde noch in die Zwischenzeit nach dem Tode Julius II., Vasari aber hält es gleichzeitig mit dem Attila. Dieser Schriftsteller gab bei dieser Gelegenheit auch die Veranlassung zu der Frage, ob Rafael selbst jemals in Neapel war. Das Bild wurde nämlich aus Auftrag der Innung der Fischer für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt, und erhielt daher nach dem Fische, den der kleine Tobias in der Hand hält, den Namen der Madonna del Pesce. Vasari sagt, nachdem er von dem Rückzuge des Attila gesprochen **): In questo medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in S. Domenico nella capella dove il Crocifisse che parlo a S. Tomaso d'Aquino. Die-

---

*) Gestochen von F. Selma, Lignon, Desnoyers nach einer Handzeichnung Marc Antons, von diesem Künstler selbst, und F. Bartolozzi.

**) Vite de piu celebri pittori V. 277. ed. Sen.

ses ist nun die oben bezeichnete Madonna, die deßwegen einige wirklich zu Neapel gemalt glauben, indem sie sich auf die Worte Vasari's „fece a Napoli“ beziehen. Wenn dieses geschehen, so muß sich Rafael geraume Zeit dort aufgehalten haben, denn das Werk ist von bedeutendem Umfange, allein es erhebt sich ein Zweifel, wenn man bedenkt, daß damals in Rom Rafael's Gegenwart auf manigfaltige Weise in Anspruch genommen ward. Das Sicherste ist hier, mit Hrn. von Quandt *) sich mehr an den Sinn als an die genaue Bedeutung von Vasari's Worten zu halten, und hiemit ist diese Stelle wohl so zu deuten, daß die Madonna mit dem Fische um die Zeit, in der Rafael den Attila malte, für die Kirche S. Domenico zu Neapel entstanden, ohne daß man den wirklichen Aufenthalt des Künstlers in jener Stadt anzunehmen braucht. Am wenigsten sind diejenigen zu beachten, welche in den Worten „in questo medesimo tempo“ (zur selben Zeit) Anstoß gefunden, weil kein Ding zur selben Zeit an zwei verschiedenen Orten seyn kann, Rafael also auch nicht um dieselbe Zeit in Rom und Neapel malen konnte.

Man hat über den Anachronismus in diesem Gemälde, worauf die Madonna mit dem jungen Tobias und dem heiligen Hieronymus vereint ist, manche Bemerkungen gemacht, die wenig poetisches Kunstgefühl verrathen; namentlich die Frage aufgeworfen, was denn Rafael mit dem jungen Tobias bezeichnen wollte? Einige waren der Meinung, man habe zur Zeit des Künstlers das Buch Tobias nicht anerkannt, die Aechtheit sei aber von einem Gelehrten bewiesen worden, und darauf habe Rafael mit diesem Bilde eine Anspielung gemacht. Allein die Bedeutung ist wohl weit einfacher; das Naive, Herzige, Geschäftige in den Motiven dieses Bildes ward durch die Aufgabe herbeigeführt; denn die Eigenthümer der Kapelle, in welcher Augenkranke Trost und Hülfe suchten, hatten die Heiligen, vielleicht ihre Namenspatrone, namentlich aufgegeben, aus deren Charakter das Trauliche der Handlung und der gegenseitigen Beziehung der Figuren sich gleichsam von

---

*) Anmerkung zum Lanzi I. 565.

selbst ergab. De la Puente *) hat die Motive der Composition am richtigsten entwickelt, wie folgt: „Die Jungfrau hält das Kind auf dem Schooße. Dieses hat einer Vorlesung des heiligen Hieronymus zugehört, welcher seinen Vortrag unterbricht, als er den Erzengel mit dem jungen Tobias eintreten, den letztern der heiligen Jungfrau vorstellen sieht. Während nun die Madonna die Vorbitte des Engels (um Erstattung des Gesichtes des alten Tobias) voll Güte anhört, blickt der junge Tobias mit verlegener Schüchternheit zum Jesuskinde, und dieses legt wiederum die Linke auf das Buch, aus welchem Hieronymus vorgelesen, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Hieronymus aber hält die Rechte am Blatte und blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinen Geschäften fortzufahren."

Besonders vorzüglich ist in diesem Bilde die ruhige Composition, die Schönheit und Hoheit der Gesichter, vorzüglich das der Madonna. Von großer Schönheit ist auch das Kind und die Gruppirung, die Zeichnung rein und correkt und die in großen Massen gehaltenen Gewänder vortrefflich behandelt. Doch ist es möglich, daß dieses Gemälde schon größtentheils von den Gehülfen angelegt und beendet worden. Die florentinische Sammlung von Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizi zu Florenz enthält einen vollständigen Entwurf des Bildes in Röthel, vielleicht die Zeichnung, nach welcher Marc-Anton jenes vortreffliche Blatt gestochen hat.

Die Madonna mit dem Fische wurde mit noch vier andern rafaelischen Bildern aus Spanien als Kriegsbeute nach Paris geführt und dort nebst den übrigen von Bonnemaison restaurirt und von Holz auf Leinwand übertragen. Diese Bilder scheinen im Allgemeinen nicht sehr gewonnen zu haben, denn Bonnemaison verfuhr nicht mit gehöriger Sorgfalt und bediente sich überdieß zu scharfer Mittel. Während der Anwesenheit in Paris wurden die Bilder

*) Viage de Espanna II. 78. — Eine neue Erklärung des Bildes erschien zu Paris 1833 unter dem Titel: La vierge au poisson de Rafael par P. C. Belloc.

gezeichnet, zum Behufe des in der Note erwähnten Prachtwerkes, das der Maler Bonnemaison herausgab. Letzterer verfertigte zugleich für den Herzog von Wellington vier Copien, nämlich von der Madonna del Pesce, der Perle, der Heimsuchung und Kreuztragung. Diese Nachbildungen zieren jetzt die Gallerie des Herzogs in London. Eine treffliche alte Copie von der Madonna del Pesce, wohl in der Größe des Originals, befand sich vor mehreren Jahren im Besitze des Barons Guttenberg in der Sanderstrasse zu Würzburg, wie uns Domherr Speth versicherte.

Unter den mit der Stanza di torre Borgia gleichzeitigen Bildern ist die unter dem Namen Spasmo di Sicilia bekannte Kreuztragung Christi, welche Rafael für das Olivetaner Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo malte, das bedeutendste*).

Keines von allen Werken dieses Künstlers ist mehr durchdacht, in keinem die Handlung mit mehr Gefühl und Wahrheit dargestellt. Christus sinkt unter der Last des Kreuzes, er wendet sich zu der Mutter Maria, um ihr, wie Johannes und den heiligen Frauen Trost zuzusprechen. Ein Henkersknecht schleppt ihn vorwärts und Cyrenäus ergreift freiwillig mit starkem Arme das Kreuz. Der Zug geht aus den Thoren von Jerusalem gegen Golgatha. Den Anfang bilden die römischen Reiter, der Centurio voraus, gerade so dargestellt, wie er auf antiken Reliefen sich befindet. Der Kopf des Heilandes ist von unbeschreiblichem Ausdrucke. Mit der größten Erniedrigung ist der größte Adel, Hoheit und Göttlichkeit verbunden. Es zeigt sich Schmerz in seinem Antlitze, aber bei aller Größe und Bitterkeit desselben dennoch die größte Ruhe und tiefste Gelassenheit, und eine Heiterkeit, die der Abglanz der edelsten

---

*) Gestochen von Augustin von Venedig, Cunego, ausgezeichnet von Paolo Toschi und trefflich von F. Selma, der nur in Deutschland zu wenig bekannt ist. Einzelne Köpfe nach Durchzeichnungen aus diesem Bilde sind in dem vorzüglichen Werke: Suite d'études calqués et dessinés d'aprés cinq tableaux de Raphaël accompagnés de notices hist. et crit. par M. T. B. Emeric David; par Bonnemaison peintre. Paris 1818. Lithographirt ist das Gemälde von Bergmann und Oriendl.

Seele ist. Das Haupt ist gegen die weinenden Weiber gewendet, denen der Heiland zu sagen scheint: „Weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder!“ Alle sind in Thränen zerflossen und theils um den Erlöser beschäftiget, theils um die heilige Mutter besorgt, auf deren Antlitze sich der Anblick des tiefsten Leidens malt.

In diesem Gemälde ist auch die Kraft der Farbe, die wunderbare Vollendung und die Schönheit der Ausführung zu berücksichtigen. Einige Töne haben jedoch sehr nachgedunkelt, da sich Rafael eines Brauns bediente, das nicht beständig war. Die Figuren sind in Lebensgröße.

Als das Gemälde beendigt war, sollte es zu Wasser nach seinem Bestimmungsorte gebracht werden, allein das Schiff scheiterte an der ligurischen Küste und von der ganzen Ladung wurde nichts gerettet, als die Kiste, welche dieses Kleinod enthielt. Die Wellen trieben sie unversehrt in den Hafen von Genua. Hier hielt man den Anblick einer so ergreifenden Darstellung des Leidens Christi für eine unmittelbare Erscheinung des Erlösers, und die Genueser weigerten sich, das Gemälde, das ihnen ein Wunder zugeführt zu haben schien, den rechtmässigen Eigenthümern auszuliefern; nur durch die Auktorität des Pabstes kam es wieder nach Palermo, von wo es im vorigen Jahrhunderte nach Spanien gelangte.

Im Belvedere zu Wien ist ebenfalls eine Kreuztragung, ein treffliches Gemälde, das 2½ Schuh hoch und 3 Schuh breit ist, doch wagen selbst Kenner nicht zu entscheiden, ob es Copie, oder von Rafael selbst gemalt ist. Um diese Zeit entstand auch die erhabenste Vorstellung der Madonna, welche Rafael für die Kirche der Madonna di S. Sisto zu Piacenza malte, die aber gegenwärtig die erste Zierde der Dresdner Gallerie ausmacht. Dieses 9 Schuh 3 Zoll hohe und 7 Schuh breite Bild zeigt die hl. Jungfrau mit dem Kinde, würdevolle Gestalten, hinter einem zurückgezogenen Teppich im Glanze der Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend. Sie ist hier nicht mehr das arme Menschenkind, in frommer Hingebung in den göttlichen Willen auf Erden wandelnd, der Blick ist nicht demuthsvoll in reiner Engelsunschuld gesenkt,

sie ist Himmelskönigin, die himmlische Gnade nicht bloß empfangend, sondern auch ausspendend. Anbetend und huldigend sieht man auf der einen Seite Pabst Sixtus, die Hand gegen die Brust gedrückt, zu der Mutter der Gnade hinaufblicken, auf der andern die heil. Barbara, die Hände gefaltet in inniger Andacht. Die einfach erhabene Gruppe schließen von unten zwei anmuthige Engel, die lieblichen Köpfchen auf die Hand gestützt. In dieser Darstellung *) zeigte sich Rafael sowohl an Größe der Ideen und Zartheit der Empfindung, als durch höchste Kunst in Führung des Pinsels als unübertrefflichen Meister. Er malte das Bild, nach Vasari's Versicherung, für die Mönche des heiligen Sixtus, die es für ihren Hochaltar bestimmten; allein Rumohr glaubt, daß der bezeichnete Schriftsteller hier in seiner Angabe nicht sicher sei, sondern die Nachricht nur aus zweiter Hand erhalten habe, weil er vom Gemälde nichts Umständliches aussagt, auf ein allgemeines Lob sich beschränkt, besonders aber, weil er sogar den Stof, auf welchen das Bild gemalt ist, falsch angibt, es eine Tafel (tavola) nennt, nicht anzeigt, daß es auf Leinwand (in tela) gemalt sei, was er bei Bildern dieser Zeit und Schule doch sonst nicht leicht versäumt. Baron von Rumohr **) verwirft deßwegen die Auktorität Vasari's, und behauptet, das Bild sei von einer Brüderschaft (compagnia) für den Zweck bestellt worden, bei festlichen Tagen an zwei Stangen befestiget, in Prozession durch die Kirche oder auch in der Stadt herumgetragen zu werden. Alles spricht diesem Schriftsteller für seine Vermuthung: die Handlung der beiden Nebenheiligen; denn die heil. Barbara scheint ihm die Verehrung der Madonna zu empfehlen; St. Sixtus hingegen die Brüderschaft ihrer Obhut zu übergeben; der Gebrauch der Leinwand, deren die römischen und

*) Gestochen von F. Ch. Müller, der ein Meisterstück lieferte. Auch Schulze und Tosseti haben das Bild in Kupfer gebracht, und Bodmer, Brandmüller und Hanfstängel es durch Lithographien vervielfältiget. Das Blatt des letzteren zeigt auch den obersten Theil des Gemäldes mit der Stange.

**) Ital Forsch. III. 129.

toskanischen Schulen damals höchst selten und nie ohne Veranlassung sich bedienten, besonders aber scheint ihm für seine Behauptung der Umstand zu sprechen, daß das Ganze ohne Boden in der Luft schwebt, was er eine Ungeschicklichkeit nennt, in welche weder Rafael, noch sonst ein Zeitgenosse bei Altargemälden jemals verfallen ist.

B. von Rumohr dürfte hier mit seiner Behauptung schwerlich einen großen Theil von Beipflichtigen finden. Vasari spricht zwar nicht weitläufig von diesem Werke, er drückt sich aber bestimmt, mit einfachen, und wie es scheint, wahren Worten aus, daß Rafael für das Kloster des heil. Sixt die Tafel des Hauptaltars gemalt, welche die Madonna mit St. Sixtus und Barbara enthalte. Das Gemälde diente also zu seiner Zeit sicher nicht als Prozessionsbild, noch weniger zu einer Fahne, was Vasari gewiß angegeben haben würde, da es auch denjenigen bekannt seyn mußte, welche ihm Nachricht gaben, falls er die Sache aus zweiter Hand erfahren hat. Daß dieser Schriftsteller das Bild mit tavola bezeichnet, scheint nichts zu beweisen. Denn es ist bekannt, daß Vasari öfters quadro und tavola verwechselt habe. Auch dürfte die Unschicklichkeit nicht zu groß seyn, wenn der Künstler den Gegenstand eines Altarblattes in der Luft schweben läßt, besonders bei einer Erscheinung im himmlischen Lichte, wie dieses mit der Madonna di S. Sisto der Fall ist.

Uebrigens huldigen von Rumohr, wie alle Künstler und Kenner Italiens und Deutschlands, der sixtinischen Madonna als einem der vorzüglichsten Meisterwerke Rafael's, nur der verstorbene Graf Lepel hat in seiner Uebersicht der Gemälde dieses Künstlers die Dresdner Madonna für kein rafaelisches Werk anerkennen wollen *). Zuerst tadelte er die Composition als nicht aus rafaelischem Geiste hervorgegangen, und den in derselben herrschenden Anachronism, die zu fleißige Ausführung des Pluviale, welches der Bischof trägt, was nicht in der Gewohnheit des Künstlers war, und endlich ist ihm auch das Colorit anstößig. Alle diese Einwendungen hat jedoch Quandt **)

*) S. Böttigers artistisches Notizenblatt 1825. Nr. 24.

**) In demselben Notizenblatte 1826. Nr. 1.

mit tiefer Einsicht als ungegründet dargethan. Auch Vasari, dessen Kennerblick mehr zu achten, als die historische Genauigkeit in manchen Dingen, erkennt die Madonna des heiligen Sixtus als Werk Rafael's, und erhebt es mit den Ausdrücken des höchsten Lobes. Zugleich scheint er dessen eigene Hand darin vermuthet zu haben, denn er erwähnt keines Schülers, dessen Beihülfe sich der Künstler bedient hätte.

Dresden verdankt dieses kostbare Bild der Kunstliebe August's III., der es 1754 in Piacenza, nachdem er 11 Jahre darum gehandelt, um den hohen Preis von 40,000 römischen Scudi und eine von Nogari gefertigte Copie, welche in der erwähnten Stadt für das Original ausgegeben wird, an sich brachte, da ihm der Besitz eines solchen Kleinods so sehr am Herzen lag. Das Gemälde kam schon in einem beschädigten Zustande nach Dresden *), doch scheint es später durch allzuprofane Hände noch mehr gelitten zu haben, so daß man genöthiget war, selbes durch Restauration vor dem gänzlichen Untergange zu retten. Man übertrug daher die Herstellung dem berühmten Palmaroli, der mehrere Gemälde der Dresdner Gallerie restaurirte, aber mit diesem nicht ganz glücklich gewesen zu seyn scheint, wie mehrere Kenner sich äußerten. Besonders beklagt Rumohr **) die Beschmutzung und Verwischung der geistreichen Züge der Meisterhand und der seelenvoll modellirten Lichtflächen, wie sich dieser Schriftsteller ausdrückt. Merkwürdig ist es, daß die Madonna di S. Sisto in Dresden unter der Herrschaft Napoleons nicht nach der französischen Kaiserstadt wandern mußte. Daß sie dem Späherblicke Denons ***) entgangen, ist kaum denkbar, wahrscheinlich hielt er das Bild nicht für Original; denn in Rouen befand sich vor Aufhebung der Klöster eine Vorstellung desselben Gegenstandes,

---

*) Abrégé do la vue de peintres. Dresde 1782. p. 33.

**) Ital. Forsch. III. 132.

***) Freiherr von Denon war Generaldirektor der französischen Museen, und von Napoleon beauftragt, die Kunstschätze in den besiegten Ländern auszuwählen und damit ein Centralmuseum zu Paris zu bilden. Er ist auch durch das große Werk über Aegypten bekannt, weniger als Kupferstecher. Starb 1825.

die ebenfalls für Rafael's Arbeit gehalten wird *). In der Revue encyclopédique 1826 lesen wir darüber Folgendes: „Die Abtissin der Abtei St. Amand in Rouen bat den Cardinal Georg von Amboise im Jahre 1508 um ein Bild für die der hl. Jungfrau geweihten Capelle. Dieser wandte sich an den berühmten Rafael, welcher ihm eine Madonna schickte, ganz ähnlich derjenigen, die er für das Kloster des heiligen Sixtus in Piacenza gemalt hatte. Alles kommt darin mit dem Dresdner Bilde überein, nur daß auf dem letzteren der heil. Sixtus die päbstliche Krone, auf dem Bilde zu Rouen aber der knieende Heilige eine Bischofsmütze vor sich hingestellt hat. Es ist unbestrittene Thatsache (fait incontestable), daß die Madonna von Rouen noch bei Lebzeiten Rafael's in die Capelle kam, für welche sie bestimmt war, und daß sie noch besser erhalten ist, als die Dresdner. Der Einwurf, welcher von der Verschiedenheit der Größe beider Bilder hergenommen wurde, ist durch Palmaroli's Restauration beseitiget worden, indem nun durch Herstellung des früher umgeschlagenen Theils der Leinwand oberhalb der Madonna auch beider Größe vollkommen übereinstimmt. Die Priorität, und ob Rafael beide ganz, oder mit Beihülfe seiner Schüler gefertiget habe, ist nicht zu bestimmen. Vollendet sind sie gewiß beide von gleicher Hand.“

Der französische Berichterstatter hat hier offenbar zu viel gewagt; denn es dürfte die Critik fragen, woher man in Paris wisse, daß es ein fait incontestable sei, daß die Madonna von Rouen vor Rafael's Tod hinkam? Auch ist es nicht angegeben, wo sich das Gemälde jetzt befinde. Bei Aufhebung der Klöster änderte das Bild die Stelle, und selbst Quatremere de Quincy blieb dieses Werk unbekannt. Der Referent in der Revue encyclopédique sagt, daß sich die beiden Gemälde nur durch die Krone und Bischofsmütze unterscheiden, allein es finden noch andere wesentliche Abänderungen statt, die er mit Stillschweigen übergeht. Neben der Bischofsmütze liegt noch ein Bischofsstab, der dem Urtheile von Kennern zufolge, weder seiner Zeichnung noch seiner Lage nach im minde-

*) Lithographirt von Aubry Lecomte.

sten den Charakter des großen Meisters verräth, sondern auf eine gewisse Eleganz hindeutet, die nur den französischen Künstlern des vorigen Jahrhunderts besonders eigen war. Eben so widersprechend ist die Ansicht jenes Referenten, die er wegen Vergleichung der von Palmaroli im Dresdner Bilde geschehenen Vergrößerung hinsichtlich des sonst umgeschlagenen obern Theils der Leinwand aufstellt, und wobei er bemerkt, daß es dadurch dem Rouen'schen gleichkomme. Im Dresdner Bilde sehen wir durch die geschehene Vergrößerung völlig die Stange des Vorhanges, an welcher durch Ringe die dunkelgrünen geöffneten Vorhänge befestiget sind, da hingegen in dem Bilde zu Rouen die Vorhänge bis an den obern Rand des Gemäldes hinaufgehen, und nur zwei schwerfällige herabhängende Schnüre mit Quasten sich in der Mitte bei den geöffneten Vorhängen befinden. Auch in den Vorhängen sind Veränderungen in den Falten, und besonders in den Formen derselben, die nächst der heil. Barbara am Rande des Bildes zur Linken herabgehen. Außerdem sind auch, nach der Lithographie des Aubry zu urtheilen, die Charaktere der Köpfe in den einzelnen feinern Theilen mit dem Bilde in Dresden nicht übereinstimmend, und besonders hat die Madonna etwas Widriges, welches die mit Anmuth verbundene hohe Würde des Originals nicht mehr erkennen läßt; denn wahrscheinlich wurde das Rouen'sche Bild nach dem Dresdner, vielleicht in Piacenza selbst, später copirt. Selbst im Pariser Kunstberichte *) wird im letzten Satze das in Rouen befindliche Gemälde eine Copie nach dem in Dresden genannt.

Von der Madonna di S. Sisto hat sich bisher keine Handzeichnung, kein Vorstudium gefunden, auch kein alter Kupferstich, welcher bezeugte, daß solche vor Zeiten einmal vorhanden gewesen. Eben so, wie diese Abwesenheit von Vorarbeiten, welche den Gehülfen zur Richtschnur hätten dienen können, lehrt auch der Vortrag der Malerei, daß jenes große Werk ein unmittelbarer Wurf des Geistes sei, und nach Rumohr dürfte es davon nie einen andern Entwurf gegeben haben,

*) S. Kunstblatt 1827. Nr. 53. Vgl. auch Notizenblatt 1827. Nr. 7.

als die Röthelvorzeichnung, welche vor der letzten Restauration durch Abblätterung der Farbe war sichtbar geworden. *) Dieses Bild ist daher glaublich eines von denjenigen, die von Rafael's eigener Hand ausgeführt wurden, und die, seine Portraite ausgenommen, in des Künstlers späterer Zeit selten sind. Hirt dagegen, der die Madonna di S. Sisto mit der Transfiguration gemalt glaubt, will auch in diesem Bilde fremde Beihülfe erkennen, namentlich die des Francesco-Penni; Rafael, meint er, habe nur die letzte Hand angelegt. In wie weit dieses Grund habe, dürfte unentschieden bleiben, sicherlich ist es aber ein Irrthum, den Timoteo della Vite als Urheber zu bezeichnen, da sich derselbe nicht mehr in Rom befand, als das Gemälde für Piacenza ausgeführt wurde.

Unter den Bildnissen, deren Rafael in dieser Zeit mehrere verfertiget hat, ist das Leo's X. mit den Cardinälen de' Medici und de Rossi, in der florentinischen Gallerie, das merkwürdigste und das einzige, in welchem er mehrere Personen zusammenstellte. **). Der Pabst ist hier lebensgroß in einem Lehnsessel sitzend dargestellt, wie er das Brevier liest. Die ganze Stellung drückt stille Würde, zwanglose Hoheit und angewöhnte Ruhe aus. Auch die beiden Cardinäle zur Seite sind sehr schön, aber so gestellt, daß sie nur eine zweite Rolle zu spielen brauchen und mit dem Oberhaupte in keinerlei Wettstreit gerathen. Man bewundert in diesem Bilde die große Aehnlichkeit der Köpfe, die Vollendung, die Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tons und die täuschende Vergegenwärtigung der Stoffe und Nebendinge. Vasari erwähnt hier einer goldenen Kugel an dem Sessel, in welcher sich das Fenster und sogar die Scheiben spiegeln. Die Zeit der Verfertigung des Bildnisses ist nicht genau anzugeben, sicher aber ist es nicht vor 1517 gemalt, da de' Rossi, eine der beiden Figuren im Grunde, erst in diesem Jahre zum Cardinal erhoben wurde.

---

*) Ital. Forsch. III. 131.

**) Gestochen von Morel, Picchianti, S. Jesi, Chataigner.

Von diesem Bilde gibt es zu Neapel eine Copie von Andrea del Sarto und eine solche, die Giulio Romano, der mit Rafael am Gewande gemalt hatte, selber für das Urbild erkannte. Dieses täuschte damals einen Cardinal so, daß er dem vermeinten Pabst eine Bulle zur Unterschrift reichte.

Gleichzeitig mit dem Bildnisse Leo's X. scheint das des Cardinals Julius von Medici gemalt zu seyn, das sich in Paris befindet. *). Es ist derselbe Kopf voll Feuer und Ausdruck, welcher sich in dem Gesellschaftsbilde Leo's befindet. Wahrscheinlich mußte er zur Skizze für letzteres dienen. Das Bild ist 2½ Schuh hoch und 2 breit. Vasari erwähnt aus dieser Zeit ebenfalls der Portraite des Giuliano und Lorenzo de' Medici, der Herzoge von Nemours und Urbino. Die Bilder befanden sich zu seiner Zeit in Florenz beim Geschäftsführer des Hauses, dem Ottaviano de' Medici, jetzt aber sind beide in Frankreich, denn der Maler Fabre soll das Portrait des Lorenzo in Florenz wieder aufgefunden und mit sich nach Montpellier genommen haben.

Hieher gehört auch die Johanna von Arragonien **), die jedoch mit Ausnahme des Kopfes dem Giulio Romano beigelegt wird. Dieses Bild, angeblich im königlichen Museum zu Paris, ließ der Cardinal von Medici malen, um dem königlichen Liebhaber schöner Damen, Franz I. von Frankreich, damit ein Geschenk zu machen. Sie ist sitzend vorgestellt, mit beiden Händen; die rechte berührt ihren Halsschmuck von Pelz, die linke ruht auf ihrem Knie. Kopfputz und Kleidung, diese von rothem Sammt, alles im Costüm ihres Landes und ihrer Zeit, könnten weder sonderbarer, noch geschmackloser seyn. Die beiden Seitenlocken der schönen Dame reichen bis an die Schultern, und die Rockärmel haben einen weit stärkern Durchmesser, als ihre schlanken Hüften. Die Umrisse und Züge des Kopfes sind von einer Reinheit, die an seine Madonnen erinnern, bezaubernd die großen sammtschwarzen Augen, die vom

---

*) Gest. von Edelink.

**) Chereau, Larmessin, Leroux und Morghen haben dieses Bildniß gestochen.

südlichen Feuer glühen; die sprechende Huld des Mundes, das ins feinste Oval gerundete Kinn, der schlanke Hals auf dem milchweißen Nacken mit unvergleichlichem Pinsel gemalt.

Wer die Johanna von Arragonien gewesen, ist nicht entscheidend zu beantworten. Vasari sagt nur, daß Giulio Romano dem Könige von Frankreich das Bildniß der Vice-Königin von Neapel, wovon, wie oben bemerkt, Rafael blos das Gesicht malte, gesendet habe, nennt aber die Königin nicht namentlich. Quatremere *) wirft dem Vasari eine Verwechslung vor, wo doch gar keine statt findet.

Obgleich man dieses Bild in Paris dem großen Rafael zuschreibt, so hat es doch nicht im geringsten die Manier desselben, vielmehr ist es der Art des Leonardo da Vinci so ähnlich, wie kein anderes dieses Meisters. Hirt hält auch das Pariser Bild nur für Copie nach Leonardo, welcher die ältere Johanna von Arragonien, die Frau Ferdinands I. von Neapel, und wie es ihm scheint, die Mutter der jüngern Johanna, der Vice-Königin, malte, wovon das Original in der Gallerie Doria zu Rom aufbewahrt wird. Demnach wäre jetzt das Bildniß der Vice-Königin von Arragonien, welches Rafael malte, als verschollen zu betrachten.

In Warwik-Castle in England ist eine Wiederholung. Ein anderes Bildniß derselben Dame ist in der Gerhardischen Gemälde-Sammlung zu Leipzig, und eine Copie von Sassoferrato im königl. Museum zu Berlin.

Vasari erwähnt noch ferner des Bildnisses der Beatrice d' Este, welches ebenfalls verschollen, und durch keinen Kupferstich bekannt ist, und eines der geliebten Fornarina, wahrscheinlich das in England befindliche Bild, denn das im Pallaste Barberini scheint späterer Zeit anzugehören. Viele von Rafael's Frauenportraiten scheinen zu Grunde gegangen oder noch verborgen zu seyn; denn Vasari fügt hier bei, daß unser Künstler unendlich viele andere Frauen gemalt habe, denn er sei sehr verliebter Natur und den Damen ergeben gewesen, und daher auch immer zu ihren Diensten gestanden. Seine

*) **Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. p. 193.**

Freunde selbst seien ihm hierin, oft mehr als sich's gebührte, zu Willen geworden. Viele dieser Bilder sind wahrscheinlich nur als Studien zu betrachten. Die Bildnisse der Cardinäle Inghirami und Carondelet und einige andere, welche nach neueren Urtheilen für Rafael's Arbeiten gelten, aber gutentheils seinen Gehülfen und Schülern angehören, wie der Cardinal mit dem langen Unterarm in der Gallerie Pitti, das lebensgroße Brustbild eines andern Cardinals in der herzoglich Leuchtenbergischen Gallerie zu München, übergeht Vasari. Das Bildniß des Inghirami *) befindet sich in der königlichen Gallerie zu Florenz, ein Werk, welches Rafael mit ganz besonderer Lust vollendet zu haben scheint. Tiefes Nachdenken leuchtet aus den Augen des Mannes; er ist ein feiner Höfling, dem es zur langen Gewohnheit geworden, sein Inneres zu verbergen; er kann lächeln, wann er will, aber Wangen und Augenbraunen nehmen keinen Theil daran. Die Zeichnung ist von äusserster Reinheit, und zumal diejenige der rechten Hand mit den Ringen wunderschön. Die Behandlung breit, das Colorit wahr, der Faltenwurf ungemein natürlich.

Das Portrait des Archidiakon Carondelet **) mit dessen Sekretär und einem Diener befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Grafton in London. Lord Arlington erhielt es als ein Geschenk von der Republik der vereinigten Staaten Hollands zur Zeit Karl's V., und seitdem ist es in der Familie der Herzoge von Grafton geblieben. Passavant bezweifelt die Originalität dieses Bildes. Er findet die Säulenhalle von corinthischer Ordnung, so wie die Landschaft mit dorischen Häusern keineswegs rafaelisch, sondern von der Art, wie sie öfters in der venetianischen Schule vorkommen. Auch in der Behandlungsart, besonders dem Landschaftlichen, hat es etwas Venetianisches, wie dieses oft in dieser Zeit vorkommt. Das Einzige, was nach Passavant's Meinung einen Antheil Rafael's an dem Bilde zuläßt, ist der Kopf des Carondelet, welcher in der Zeichnung und Haltung wirklich etwas hat, was diesem

*) Gestochen von Fercruys und della Croce.

**) Gestochen von Dorigny, P. v. Sommer und Larmessin.

Meister eigen ist. Die Ausführung dagegen steht weit darunter. Dem erwähnten Künstler und Kenner zufolge dürfte daher Rafael das Portrait gezeichnet, oder auch eine Skizze gemalt haben, welche bei diesem Bilde benützt wurde.

Nach der Aufschrift auf dem Papier, welches Carondelet in der Hand hält, ist er nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Archidiakon von Besançon, sondern von Bitonto (Bitontino) im Königreiche Neapel.

Zwei andere Portraite dieses Meisters, das des Andrea Navagero und des Agostino Beazzano sind verschollen. Sie sind um 1516 gemalt worden.

Ein anderes Bildniß unsers Künstlers, welches seinen Freund Castiglione vorstellt *), befindet sich in Frankreich. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und von solcher Aehnlichkeit, daß sich die Gattin des Grafen in seiner Abwesenheit mit demselben besprochen, und die Kinder es als ihren Vater begrüßt haben. Der Graf Castiglione zeigt einen edlen Charakter; er ist in ruhiger Stellung, in einem pelzverbrämten Rocke und mit sonderbarem Hute auf dem Kopfe. In der Ausführung ist das Bild weniger breit und im Ton minder hoch als andere dieses Meisters. Es war einst im Besitze eines Herzogs von Mantua, der es an Carl I. in England verkaufte. Nach dem Tode dieses Königs kam das Gemälde nach Frankreich. Ein zweites Exemplar befindet sich bei dem Cardinal Valentini zu Rom.

Später entstanden, als das Bildniß des Castiglione, ist das des Dichters Tibaldeo **), dessen Besitzer keiner der Biographen angeben konnte, bis sich neuerlich Professor Antonio Scarpa zu Pavia als denselben bekannte. Der Cardinal Bembo schreibt bei Gelegenheit dieses Gemäldes: „Rafael hat unsern Tibaldeo so natürlich gemalt, daß er sich selbst nicht so sehr gleicht, als das Bild. Eine solche Aehnlichkeit habe ich noch nirgends gefunden. Die Bilder des Grafen Castiglione und

*) Stich von N. Edelinck, Sandrart, Godefroy, N. Persyn, N. L. Armessin u. a.

**) Gestochen von Garavaglia, bei Longhena S. 638.

unsers Herzogs (von Urbino) hochseligen Andenkens, würde man im Vergleiche mit dem des Tibaldeo nur für die Arbeit eines seiner Schüler halten. Ich bin neidisch darauf und denke mich auch einmal malen zu lassen" *).

Das Bildniß des Dichters muß also von höchster Aehnlichkeit seyn, ja ein Wunder dieser Gattung, wenn man bedenkt, wie sprechend Castiglione getroffen ist. Wir ersehen aus dem obigen Briefe, daß Bembo den Wunsch äußerte, seine Züge von Rafael dargestellt zu sehen; allein das Portrait dieses Cardinals ist dennoch nicht sicher.

Im Jahre 1518 malte Rafael das treffliche Portrait des Violinspielers im Pallaste Sciarra zu Rom **). Rafael stellte hier einen etwas blassen Jüngling dar, der fast noch Knabe ist, im grünen Kleide, wie er, den Bogen haltend, im Bilde umblickt. Der Künstler hat hier sein Tonspiel in Farben übersetzt; man kann sich nicht satt sehen an dieser stillen Harmonie. Am obern Rande des Gestelles oder Sockels ist die Jahrzahl MDXVIII in das Impasto hineingemalt. Das Haar und die Lasur des Schattens der Stirne ist verputzt, übrigens ist das Bild wohl erhalten. Ueber dieses schöne Bild weiß man nichts Historisches; es ist ein Werk der Liebe und Freundschaft, so wie das Bildniß der Fornarina im Pallaste Barberini.

Eine der herrlichsten Schöpfungen aus Rafael's späterer Zeit ist der Erzengel Michael, der mit dem Satan kämpft***). Der Künstler malte dieses Bild für Franz I. von Frankreich im Jahre 1517, wie auf dem Panzerhemde des heiligen Ritters zu lesen ist. Dieses 8 Schuh hohe und 4 Schuh 10 Zoll breite, lebensgroße Bild ist für die neuere Malerei, was der vatikanische Apollo für die alte Sculptur, — das vollkommenste Muster idealischer Schönheit. Der Erzengel stürzt den Erbfeind in den rauchenden, durch die innere Flamme schauerlich leuchtenden Abgrund, und versinnlichet, nach Schlegel, die

*) Raccolta di lettere sulla pittura IV. 136.

**) Gestochen von Lud. Gruner und J. Felsing.

***) Vortrefflich gestochen von Tardieu u. Chatillon, auch von Larmessin und Folo.

Idee des glorreichen Kampfes des Heiligen mit dem Unheiligen. Hoher Muth, ruhige stolze Zuversicht des Sieges schwebt auf dem Antlitze des himmlischen, leicht beflügelten Helden. Das Niedertreten ohne übertriebene Anstrengung, und doch unwiderstehlich, ist wundervoll gelungen. In Darstellung des Teufels, als thierisches Ungeheuer mit bestialischem Ausdrucke, war Rafael durch die Legende beschränkt, und sicher würde er die Erscheinung des Bösen anders zur Anschauung gebracht haben, da der Menschheit der Sieg über die Thierheit schon ohnehin gesichert ist. Braun und Füßly spenden der gräßlichen Figur ein unbeschränktes Lob; letzterer nennt ihn den Satan Miltons. Die Färbung in diesem Gemälde ist etwas schwarz in den Schattentönen, wahrscheinlich eine Folge der Farbenmischung. Auch durch die Restauration mag sie etwas dunkler geworden seyn; denn das Bild hat wahrscheinlich auf dem Transporte etwas gelitten, indem es Primaticcio repariren mußte. Im französischen Museum ist von Alters her ein zweites, ganz kleines Bild über denselben Gegenstand *), verräthlich eine Vorübung zu jenem, obgleich die Behandlung beträchtlich abweicht. Das Antlitz des Michael ist fast noch schöner; sein mächtiger Schild ist hell weiß mit rothem Kreuze in der Mitte. Ausser dem Drachen, dem der Engel den Kopf eintritt, stehen noch rund umher andere wunderlich mißgeschaffene Unthiere. In der Ferne eine brennende Stadt und ein Kirchhof, wo sich Geister erheben, die von Teufeln verfolgt und gepeiniget werden; eine äußerst phantastische Erfindung und Composition. Das Gemälde diente einst zur Rückseite eines Brettspiels. In der herzoglich Leuchtenbergischen Gallerie zu München ist eine Wiederholung dieses Gegenstandes, aus der Schule Rafael's.

Zu dieser Zeit malte Rafael auch den heiligen Georg mit dem Hosenbandorden für Heinrich VIII. in England, von welchem schon früher Erwähnung geschah. Dieses Bild besaß einst der unglückliche König Carl, gegenwärtig aber wird es in der Eremitage zu Petersburg aufbewahrt.

---

*) Gestochen von Augustin von Venedig u. C. Duflos.

Ein zweites Bild, welches Rafael für Franz I. von Frankreich malte, ist die große heilige Familie mit dem J. 1518 *). Der kunstliebende König hatte nämlich den Künstler für seinen Erzengel so fürstlich bezahlt, daß ihm dieser ein noch fürstlicheres Gegengeschenk machen zu müssen glaubte, und zwar mit der erwähnten bewunderten heiligen Familie. Diese enthält sieben lebensgroße Figuren. Es ist unmöglich, die Schönheit und Erhabenheit des Bildes würdig genug zu schildern. Alles athmet Entzücken und himmlische Wonne. Die hehre Gestalt der Madonna ist im Begriffe, auf das Knie hingebeugt, mit liebender Sorgfalt das aus dem Wiegenkorbe steigende göttliche Kind aufzunehmen, während zwei himmlisch gestaltete Engelsjünglinge über die jungfräuliche Mutter Blumen streuen. Zur Seite kniet Elisabeth mit dem kleinen Johannes, dem sie zur Anbetung die Hände faltet, und im Hintergrunde stützt Joseph, sinnend vor sich hinblickend, das Haupt auf die Hand. Ein einfaches Zimmer schließt die Handlung ein, nur durch das Fenster ist dem Auge eine kleine Fernsicht gegönnt. Das Bild hat die Grazie des Correggio, aber es ist auch nicht ganz frei von seiner Affektation. Uebrigens hat die Zeit viel von den zarten Uebergängen verzehrt, durch welche Rafael seinen Gemälden die Feinheit der Umrisse und des Ausdrucks gab, die nur er erreichen konnte. Auch hat die Buchdruckerschwärze, deren er sich damals bediente, der Färbung geschadet, und so kann dieses Gemälde nicht mehr eben den Genuß gewähren, als da es neu war. Zu Ende des verflossenen Jahrhunderts war es bereits in einem Zustande, daß man um die Erhaltung besorgt seyn mußte. Man hat es daher auf frische Leinwand gezogen, denn Rafael hatte das Bild ursprünglich auf diesen Stof gemalt; allein so glücklich das Resultat auch war, so scheint dasselbe doch an mehreren Stellen verdorben.

Bei dem schadhaften Zustande des Gemäldes also ist es um so erfreulicher, daß Madame Jaquotot das Bild in einer mei-

*) Meisterhaft gestochen von Edelink, auch von Jak. Frey, Richomme u. a.

sterhaften Copie auf Porzellan wieder gab. Diese berühmte Künstlerin erreichte den Charakter und die Eigenthümlichkeit Rafael's in einem seltenen Grade, und hat daher durch ihre Wiederholung, die von bedeutender Größe ist, für immer die getreue Abbildung dieses herrlichen Werkes der Nachwelt erhalten. Es besitzt indessen der Proprietär Cousin zu Paris noch eine andere, und zwar alte Wiederholung von dieser heiligen Familie, nur zeigt sie in einigen Theilen Verschiedenheit, was vielleicht einzig die Authentizität beweiset; denn welcher Maler würde sich unterstanden haben, Rafael zu corrigiren? Hier hat der blaue Mantel der heiligen Jungfrau im hintern Theile größern Umfang als im Bilde des französischen Museums; die Falten des gelben Stoffes, auf welchen St. Joseph sich stützt, sind in der Wiederholung denen des königlichen Bildes nicht ähnlich; der Arm des Engels, der Blumen hält, ist hier von schönerer Form, als im Gemälde für Franz I., und auch der Turban der Elisabeth ist in beiden Bildern nicht gleich. Es ist nun die Frage, welches Gemälde Rafael zuerst gefertiget habe? Das des Mr. Cousin, der es 1826 bei einer Auktion, unter Schmutz begraben, gekauft hatte, ist kleiner und vielleicht Wiederholung nach dem größeren. Rafael hinterließ es unvollendet, aber leider hat eine profane Hand die zwei Köpfe vollendet, die nur angelegt waren. Die Hauptfiguren sind indessen von rafaelischer Erhabenheit und nur durch seinen Pinsel entstanden. Cousin's Gemälde könnte übrigens Rafael auch früher gemalt haben, als die heilige Familie für Franz I. Dann war ihm die Dimension nicht groß genug, um würdig zu erscheinen als Geschenk für den König. Dieses könnte ebenfalls Ursache seyn, daß das Bild unvollendet blieb *).

Quatremere de Quincy behauptet in seinem Werke über Rafael, daß Vasari der heiligen Familie für Franz I. nicht erwähne. Dieses hat nur vom Leben Rafael's seine Richtigkeit, im Leben des Giulio Romano aber mißt er ihm den größten Theil der Ausführung bei.

---

*) Revue encyclopédique 1831. L. 208.

Ausführliche Vorstudien zu diesem Werke kommen auf einem Blatte der florentinischen Sammlung der Handzeichnungen vor.

Die Tapeten.

Wahrscheinlich bald nach Vollendung der Gemälde in der dritten Stanze erhielt Rafael von Leo X. den Auftrag zur Verfertigung der Cartons zu den berühmten Tapeten *), welche der Pabst zu Arras in Flandern unter Aufsicht des Bernhard von Orlay und Michael Coxcis verfertigen ließ. Diese Teppiche sind, wie sie jetzt gesehen werden, nur der Schatten ihrer Urbilder, und dennoch geben sie nach dem Urtheile einiger Kunstrichter einen höhern Begriff von Rafael's Kunst, als selbst die Stanzengemälde, obgleich die Darstellungen unter den geistlosen Händen der Teppichwirker eingebüßt haben. Ungeachtet der vielen und groben Verzeichnungen, des verblichenen Colorits, wodurch alle Haltung und Harmonie verloren gegangen, und der Härte der Umrisse, wodurch der Ausdruck oft zur Carrikatur verunstaltet worden, ungeachtet ihres Entblößtseyns von Allem, was blos den Sinn vergnügen kann, geben sie dennoch einen so reichen und innigen Kunstgenuß, daß man, entzückt von dem noch vorhandenen, durch alle jene Entstellungen unvertilgbarer Vortrefflichkeiten, in diesem dürftigen Gewande die reiche Fülle und Herrlichkeit des rafaelischen Genius nur um so mehr bewundert.

Rafael verfertigte die Cartons in einer Periode, wo er auf dem Gipfel seiner Künstler-Größe stand, wo er seinen Geschmack bereits zu der Reinheit des Styls, seine Darstellungskraft zu der Freiheit und Sicherheit ausgebildet hatte, die wir in den Werken aus diesem Zeitraume bewundern. Man bemerkt in den Logen, und namentlich in den Teppichen den

*) Von den Teppichen existirt nur eine vollständige Sammlung in Kupfer, die Steinigung des hl. Stephan ausgenommen, aber sehr unzulänglich von Somerau gestochen. S. Bartoli stach sie in den Contorni und M. Sorello gab davon 8 Blätter von verschiedener Größe. Eine andere Folge in 6 großen Blättern nach Daltons Zeichnung ist von G. Basire, C. Grignon und F. Vivares gestochen.

geübten Kunstsinn, die höheren Vollkommenheiten des rafaelischen Styls. In diesen Werken tritt uns das Bild in spiegelheller Klarheit und Deutlichkeit hervor; denn der treffendste und bestimmteste Ausdruck läßt uns sogleich den Inhalt der Darstellung erkennen, indem immer ein Theil wechselseitig den andern, und so das Ganze sich vollständig durch sich selbst erklärt; durch die Einfachheit und weise Sparsamkeit kündiget sich der Hauptgedanke sogleich an, und wenige Figuren bieten einen großen Reichthum von Ideen dar; im Ausdrucke herrscht große Sicherheit und Energie; der Künstler beobachtet immer das rechte Maß, und leitet mit fester Hand die Grazie auf die Grenzlinie des höchsten Effektes, und zeigt die genialische Freiheit des Geistes in den kunstreich verschlungenen und doch natürlichen Gruppen; in den Gewändern waltet bei dem mannigfaltigsten Wurfe einfache Größe, Reinheit des Geschmackes und anmuthige Freiheit, sie sind nicht selten mit Michel Angelo'scher Kunst dargestellt; das Massige ist in den Teppichen mehr als an andern Stellen gesucht, und selbst mit feinem Sinne für die Anforderungen des Stoffes (der gewirkten Arbeit) gesorgt. Uebrigens bieten auch die Logen in jeder dieser Hinsichten eine Menge der trefflichsten Beispiele eines musterhaften Styls in der Composition und im Gewandwurfe dar, und sie werden immer zu empfehlende Vorbilder bleiben. Im Einzelnen finden wir auch in den Stanzen Vortrefflichkeiten jeder Art, die kaum etwas zu wünschen übrig lassen; wir finden hier hohe und vollkommene Muster malerischer Composition, namentlich in der Schule von Athen; auch dort strahlt überall Rafael's göttlicher Genius hervor, aber in den späteren Werken sehen wir ihn gebildeter, reifer, verklärter, er gelangte zur Vollendung und zur classischen Gediegenheit des Styls; wir erkennen ihn in diesem Werke, auf dem Gipfel seiner Größe, in Composition und Zeichnung. Diese Vollkommenheiten bewundern wir einigermassen schon in den Logen, aber in noch höherem Grade in den Tapeten, und diese sind es, welche Richardson *) und Fernow **) bewogen, die bezeichneten Werke

*) Traité de la peinture III. 436.

**) Römische Studien III. 119.

im Ganzen über die Malereien in den Stanzen zu setzen, eine Ansicht, der auch Bottari *) und Lanzi **) beitreten. Letzterer sagt, „in diesen Tapeten habe die Kunst ihr Höchstes erreicht, und gleich Schönes habe die Welt seitdem nie wieder gesehen.“ Lanzi ist hier mit seiner Behauptung sicher nicht zu weit gegangen. Mit selbstschöpferischer plastischer Großheit tritt hier der Künstler auf, und schwingt sich auf die Stufe der Vollendung, in welcher die neuere Kunst ihren Triumph feierte. In diesen Werken herrscht durchgehends Großheit, von den gemeinsten und häßlichsten Bildungen bis zu denen, welche Schönheit und Würde zeigen. Rafael's Apostel treten hier in Wettstreit mit Michel Angelo's Propheten in der Sixtina, sie sind vollendete Darstellungen des ihrer Idee entsprechenden Charakters. Auch die Gewänder sind vollkommene Muster des Faltenwurfes.

Es wurden von jeher manche Zweifel über die ursprüngliche Zahl der von Rafael selbst ausgeführten Cartons der Original-Teppiche erhoben, über den Ursprung und die Aechtheit der offenbar in späterer Zeit verfertigten Teppiche und die Kennzeichen derselben aufgeworfen und verschieden beantwortet, indem bei keinem gleichzeitigen Schriftsteller die Anzahl der Cartons aufgezeichnet ist. Bottari glaubt, daß von den vorhandenen Teppichen nur zwölf unmittelbar von Rafael abstammen, und er eben so viele Cartons dazu gemalt habe; dagegen behaupten die Britten fast allgemein, daß nur diejenigen Cartons von Rafael selbst gefertiget worden, deren Stoff aus der Apostelgeschichte entlehnt ist. Fernow ***) ist der einzige von den ältern und neuern Berichterstattern, welcher behauptet, daß die Cartons zu allen Teppichen von dem Künstler selbst herrühren, da keiner derselben den Geist des großen Sanzio ganz verläugne, sondern in den schlechtesten noch Spuren desselben zu finden seien. Zu diesen, glaubt Fernow, habe Rafael blos die erste flüchtig entworfene Idee

*) In der Anmerkung zum Vasari II. 124.

**) Geschichte der Malerei in Italien I. 373 d. Ausg.

***) Römische Studien III. 130.

gegeben, die hernach von seinen Schülern im Großen ausgeführt, und durch die ungleiche Geschicklichkeit der Tapeten-Wirker mehr oder weniger entstellt worden ist.

Rafael verfertigte, nach der Ansicht der gelehrten Verfasser der neuesten Beschreibung Roms *), nur zu den zehn Tapeten aus der Apostelgeschichte, welche in Rom die Tapeten der alten Schule, Arazzi della scuola vecchia heißen, die Cartons in Wasserfarben, und zwar in den Jahren 1515 und 1516; denn Fea **) fand in den Büchern der Bauverwaltung des St. Petersdomes, daß der Künstler für diese Cartons den 15. Juni 1515 300, und den 20. Dezember 1516 134 Ducati, also im Ganzen 434 Ducati erhalten habe. Die zweite Reihe der Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Christi, Arazzi della scuola nuova genannt, sind größer, als die bereits erwähnten, und wahrscheinlich erst nach dem Pontifikate Leo's X. verfertiget. Paul Jovius, in dem Leben dieses Pabstes, spricht nur von jenen, deren Gegenstände er ausdrücklich bezeichnet; sie tragen allein Leo's Wappen und Sinnbilder, als für ihn verfertigte Werke. Die andern sind ohne alle Bezeichnung, und da eine solche auf Werken, welche die Päbste verfertigen ließen, nicht zu mangeln pflegt, so dürfte, nach der Ansicht der bezeichneten Gelehrten, dieser Umstand auf die Vermuthung führen, daß sie es nicht waren, die diese Tapeten bestellten, sondern, daß sie dieselben entweder fertig ankauften, oder bei irgend einer Gelegenheit zum Geschenk erhielten. Sie sollen ursprünglich zur Verzierung des unter Paul V. zerstörten Theils der alten vaticanischen Basilica gedient haben. In späteren Zeiten zierten sie die Vorhalle der heutigen Peterskirche, bei den Funktionen der Heilig- und Seligsprechungen. Die zehn Darstellungen aus der Apostelgeschichte, ein herrliches Denkmal der Pracht- und Kunstliebe Leo's X., waren von diesem für die sixtinische Capelle bestimmt, deren Wände sie noch im vorigen Jahrhunderte bei den päbstlichen Funktionen schmückten. Es herrscht die gewöhnliche, aber auf keinem historischen Zeugnisse be-

---

*) II. B. II. Abth. S. 390.

**) Notizie intorno di Raffaele da Urbino etc. 7.

ruhende Meinung, daß Rafael auch die Cartons zu der zweiten Reihe der Teppiche eigenhändig gefertiget habe. Platner hält es in der bezeichneten Beschreibung Roms *) für höchst wahrscheinlich, daß die Cartons von niederländischen Künstlern, vermuthlich von Michael Coxcie und Bernhard von Orlay, von denen der letztere über die Verfertigung der Tapeten die Aufsicht gehabt haben soll, nach kleinen Zeichnungen Rafael's und vielleicht nur zum Theil nach Copien derselben, welche diese Maler in ihr Vaterland zurückbrachten, ausgeführt wurden. Diesem Schriftsteller erscheinen in einigen Bildern offenbare Elemente des niederländischen Charakters. Die Zeichnung ist Rafael's unwürdig, was, nach Platner, nicht so fast Schuld der Wirker, als der Meister der Cartons seyn dürfte. Rafael's Composition findet er aber in allen, dessen Styl bald mehr, bald weniger glücklich nachgebildet, aber nicht seine Umrisse, die in der älteren Folge so unverkennbar sind. Die Arbeit ist ungleich und von verschiedenen Händen, meistens jedoch schlecht, zum wenigsten in den Köpfen und nackten Theilen. Uebrigens dürften auch in Betreff der Compositionen nur sehr wenige dieser neueren Tapeten, wenn irgend eine, von jener ausgezeichneten Vortrefflichkeit sein, die fast ohne Ausnahme in denen aus der Zeit Leo's X. erscheint.

Rafael's Cartons blieben durch eine unbegreifliche Nachlässigkeit, die im Zeitalter Leo's befremdet, in Flandern zurück. Pyne **) vermuthet, man habe nach dem Tode Rafael's und Leo's den Webern den Lohn nicht mehr bezahlt, und die Cartons seien deßhalb als Pfand zurückbehalten worden. Wie sich die Sache auch verhalten mag, die Cartons kamen nach und nach ganz in Vergessenheit, bis der berühmte Rubens wieder sieben derselben entdeckte, und sie als Gesandter bei dem kunstliebenden Carl I. von England zum Verkaufe anbot. Nach dem unglücklichen Ende dieses Fürsten wurde dessen Kunstsammlung zerstreut, und auch die rafaelischen Cartons, die jetzt Eigenthum des Königs waren, sollten veräussert werden; Cromwell ließ sie aber um 300 Pf. St. für

*) l. c. 395.

**) History of the royal residences p. 127.

den Staat ankaufen, und so wurden sie wieder für England erhalten. Unter Carl II. wären sie beinahe nach Frankreich gekommen, indem Ludwig XIV. sie zu erwerben wünschte, und schon hatte dessen Gesandter Barillon die Zusage von dem Könige, als noch zu rechter Zeit Graf Danby mit solcher Entschlossenheit sich widersetzte, daß sie auch zum zweiten Male für England gerettet wurden. Bis dahin waren sie noch immer in dem Zustande, wie die Teppichwirker sie zu Mustern gebraucht hatten, nämlich einige in vier, andere in fünf Stücke zerschnitten und in Kistchen von dünn gespaltenen Brettern gepackt. Erst Wilhelm III. ließ sie zusammenfügen, und auf Leinwand ziehen, um sie auf würdige Art aufstellen zu können. Der berühmte Baumeister Christopher Wren, dessen Kunst die herrliche Paulskirche in London verkündet, erhielt den Auftrag, eigens für diese Cartons die Gallerie zu Hamptoncourt zu erbauen, oder vielmehr einen Theil des ältern Gebäudes dazu zu benützen. In der neuern Zeit befanden sie sich mehrere Jahre zu Windsor, werden aber gegenwärtig wieder in Hamptoncourt aufbewahrt, und zwar in demselben Zustande, wie sie nach der Vereinigung unter Wilhelm III. waren, denn das Gerücht, daß einige derselben zur Verzierung der königlichen Zimmer zerschnitten worden seien, ist nach Pyne's Versicherung ungegründet.

Die Darstellungen dieser Cartons sind folgende:

1) Der wunderbare Fischzug.
2) Weide meine Schaafe.
3) Die Heilung des Lahmen.
4) Der Tod des Ananias.
5) Die Blendung des Elymas.
6) Paulus und Barnabas zu Lystra.
7) Die Predigt des hl. Paulus zu Athen *)

*) Von den berühmten Cartons in Hamptoncourt wurden zu verschiedenen Zeiten Copien gemacht, unter denen die des James Thornhill die berühmtesten sind. Er führte sie in der Größe der Originale aus, und verwendete hiezu die Zeit von drei Jahren. Dann wiederholte er sie noch einmal den vierten Theil so groß, um sie nebst verschiedenen Studien nach Köpfen, Händen und Füßen zum Behuf des Unterrichtes herauszugeben, was aber aus Mangel an Unterstützung unterblieb. Die ersten Copien

Ausser diesen in England befindlichen Cartons sind wahrscheinlich keine mehr vorhanden, da sich seit dieser langen Zeit noch keiner der fehlenden vorgefunden hat. Gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts wurden mehrere Bruchstücke der übrigen Cartons, so wie im Anfange des 18ten ein beträchtliches Stück vom Kindermord, das mit Oelfarbe überschmiert und verdorben war, aus den Niederlanden nach England gebracht. Der ältere Richardson hatte nach und nach gegen 50 solcher Fetzen gesammelt, welche Köpfe, Arme, Beine, Füsse, Hände u. s. w. enthielten. Es waren vornehmlich Stücke vom Kindermord, von der Anbetung der Weisen, der Auferstehung Christi u. a. darunter. Die Person, von welcher Richardson sie kaufte, sagte ihm, daß man diese Cartons so zer-

---

kamen nach Thornhill's Tod 1734 an den Herzog von Bedford, welcher sie der königlichen Malerakademie zum Geschenke machte. Sie werden in Sommersethouse in einem dazu eingerichteten Zimmer aufbewahrt. Charles Jervas copirte die Cartons ebenfalls, aber nur im verjüngten Maßstabe. Nach zweien dieser Copien arbeitete G. Audran. Auch Joseph Goupy, der 1747 starb, bildete diese Werke im Kleinen für den Herzog von Chandos nach, der ihm 300 Guineen dafür bezahlte.

Die ersten Kupferstiche nach den sieben Cartons hat Simon Gribbelin 1707 nach eigener Zeichnung geliefert. Die Blätter sind klein und auf glänzenden Effekt gearbeitet. Der vortreffliche Audran lieferte nur drei Platten, da ihn der Tod an der Ausarbeitung der ganzen Folge verhinderte. Eine sehr gute vollständige Ausgabe verdanken wir dem N. Dorigny, dessen große Blätter, obgleich nicht alle correkt im Charakter und Ausdruck ihres freien und meisterhaften Styls wegen mit Recht Bewunderung verdienen. Auch Fittler gab eine Reihe kleiner Kupferstiche nach den sieben Cartons, und J. Simon und E. Kirkal eine solche in schwarzer Manier. Beauvais, du Bos u. Lepicier stachen sie für Th. Bowles Verlag. Die neuesten Stiche in gr. qu. Fol. sind von Holloway mit Beihülfe von Slann und Webb gefertiget, jedoch nur sechs Blätter, denn der Tod hinderte den Künstler an der Vollendung des letztern. Diese sind in Linienmanier ausgeführt und haben das Verdienst seltener Kunstfertigkeit.

stückelt habe, um sie in einer Familie, wo sie sich als ein Erbstück befanden, desto besser unter mehrere Kindern vertheilen zu können.

Den ganz untern Theil des Kindermordes, wo die Frau mit dem Kinde zu Boden liegt und den Henker abwehrt, besitzt gegenwärtig Herr Prince Hoare, Sekretär der königlichen Akademie. Dieses Fragment ist sehr beschädiget und dasjenige, das schon zu Richardson's Zeiten ganz mit Oelfarben übergangen war, so daß nichts mehr von dem Originale zu sehen ist. Einige andere Fragmente der zweiten Composition des Kindermordes, wo im Vorgrunde ein Weib sitzt, welche ihr getödtetes Kind beweint, sind an zwei Orten. In Althorp, dem Landsitze des Lord Spencer, der obere Theil der Frau, welche die Treppe hinaufeilt. Dieses wohlerhaltene Bruchstück ist ohne Zweifel ein Stück des Original-Cartons und irrthümlich von Dibdin *) für ein Fragment des Cartons von einem Kindermorde ausgegeben, den Marc-Anton gestochen. Bei dem Vergleiche des Stiches von Worthington nach dem obigen Fragment mit dem des Sebastian Vouillemont der angegebenen Tapete, und dem der andern Composition, die Marc-Anton gestochen, bleibt kein Zweifel mehr übrig. Bekanntlich ist ausserdem von diesem letztern nie ein Carton von Rafael gemacht worden.

In der Sammlung des Generals W. Guise in Christ-Church College zu Oxford sind die übrigen Fragmente aus dem Kindermorde, in Köpfen bestehend, die gleichfalls dem Rafael zugeschrieben werden. Es sind darunter zwei schöne Frauenköpfe und zwei von Männern ganz wohl erhalten. Einer der ersteern zeichnet sich durch die schöne blonde, um einen rosenfarbenen Turban gewundene Flechte aus. Von den Männerköpfen ist der eine bärtig und von vorn gesehen.

Die Original-Zeichnung jener Composition, worin die drei Darstellungen der Tapeten als eine zusammenhängende erscheinen, besitzt Herr Professor Posselger zu Berlin. Diese drei Compositionen sind hier in folgender Ordnung: Links vom Beschauer im Vorgrunde bückt sich einer der Männer, um einer

*) Aedes Althorpianae. 2 Vol. 8.

Mutter das Kind zu entreißen; in der Mitte der Composition ist die Gruppe, wo vorn die sitzende Mutter ihr im Schooße liegendes getödtetes Kind beweint; die rechte Seite zeigt den Henker, welcher vorwärts gebückt, ein auf der Erde liegendes Kind mit dem Dolche ersticht. Die Zeichnung ist mit der Feder entworfen, in Sepia getuscht, und mit Weiß gehöht, von nur des Meisters würdiger Vortrefflichkeit. Eine alte Copie derselben ist in der Sammlung des brittischen Museums und eine andere im Besitze des Georg Morant zu London.

Es ist keine ältere Notiz vorhanden, ob Rafael von dieser Zeichnung je ein Gemälde verfertiget habe. Vor ungefähr vierzig Jahren soll zwar in Mailand ein Original-Gemälde Rafael's, welches diesen Gegenstand zur Darstellung hat, von dem russischen Gesandten, dem Fürsten Belofeltky, erkauft worden seyn, nach welchem der Historienmaler Bergler für die Clam-Gallas'sche Gemäldesammlung in Prag eine Copie verfertigte, allein die Originalität des Gemäldes ist zu bezweifeln*).

Die Darstellungen auf sämmtlichen rafaelischen Teppichen sind folgende:

1) Die Anbetung der Hirten oder Geburt Christi, eine vorzügliche, gut ausgeführte Composition **). Die heilige Jungfrau kniet vor dem göttlichen Kinde, welches liebevoll zu ihr die Hände erhebt, während die Hirten zu seiner Verehrung herbeikommen. Einer von ihnen spielt die Sackpfeife, ein anderer trägt ein Schaf herbei, und ein dritter bestimmt einen Korb mit Eiern zur Gabe für den Erlöser.

2) Die Anbetung der Könige, eine sehr schöne und reiche Composition ***). Die Könige kommen in orientalischer

*) Vgl. Passavant's Bericht über Rafael's Kunstwerke in England, im Kunstblatte 1832. Nr. 71. und die Anmerkung des Dr. Schorn ebendaselbst S. 286; ferner die Nr. 23. desselben Kunstblattes.

**) Gest. von M. Sorello in seiner Sammlung von 8 Bl. nach rafaelischen Tapeten und in der Sammlung von 6 Blättern nach Dalton's Zeichnung. Von C. Bloemaert ein großes, treffliches Blatt; von P. del Po, schön geätzt; von dem Meister A. V. (Aug. Veneziano?) nach Giulio Ramano's Zeichnung 1531.

***) Trefflich gest. von P. S. Bartoli, Hauptwerk in 3 Blättern.

Pracht zur ärmlichen Hütte, aber der irdische Glanz ist gebeugt vor der in der Niedrigkeit erscheinenden göttlichen Hoheit. Die Gewänder der beiden Männer zur Rechten, von denen der eine das Christuskind kniend verehrt, der andere, den Finger an den Mund legend, es aufmerksam betrachtet, haben, nach Platner, vermuthlich bei der Ausführung des Cartons zu dieser Tapete, einen manierirten, dem Rafael nicht angemessenen Styl erhalten.

3) Die Darstellung im Tempel *). Der hohe Priester empfängt, in Begleitung von Opferknaben, die hl. Jungfrau mit dem Christuskinde und dem heiligen Joseph in der Vorhalle des Tempels. Die Ausführung ist sehr mittelmässig.

4) Der Kindermord auf drei Tapeten **). Diese Composition, im Reichthum der Motive, in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und in Schönheit der Anordnung, vielleicht die vorzüglichste, gewährt ein anschauliches Bild der Mordgier fühlloser Henker und der durch mütterliche Liebe erregten Wuth der Frauen in der Vertheidigung der Kinder, aber durchgehends herrscht ein schöner Sinn, keine gräßlichen Motive, nicht das Empörende der Ruben'schen Darstellung desselben Gegenstandes.

5) Die Auferstehung Christi, eine ausgezeichnete Compo-

---

*) In den oben bezeichneten Sammlungen gestochen.

**) Trefflich gestochen von Marc-Anton, jedoch mit Veränderungen. Dieses Blatt ist bekannt unter dem Namen: le Chicot, la felce oder felcetta, wegen des auf der rechten Seite über den Baumgruppen angebrachten Tarbäumchens. Es gibt auch ein Blatt ohne das Bäumchen, daß ebenfalls von Marc-Anton herrühren soll. Hugo da Carpi gab diese Composition in einem äusserst seltenen Holzschnitt in Helldunkel, und ein anderer Holzschnitt, der jedoch nur zwei Theile enthält, ist mit NDB 1544 bezeichnet. Auch Aug. Hirschvogel lieferte 1545 einen Stich nach dem Kindermorde, und andere gaben Marco Denta, Colombo, Bouillemont, Baudet und Campanella; letzterer die zweite und dritte, die beiden vorhergehenden Künstler die erste und zweite Abtheilung. Das erstere dieser Blätter ist von der Kehrseite.

sition *). Die höchst bedeutende Figur des erstandenen Erlösers schreitet aus dem Grabe hervor mit dem Siegeszeichen, und vor ihm fliehen die Wächter oder stürzen zu Boden. Im Hintergrunde erscheint Jerusalem und in der Ferne Gebirge, die den Charakter des Nordens tragen, und daher sind sie, nach Platner, ohne Zweifel von der Erfindung des niederländischen Künstlers, der den Carton zu dieser Tapete verfertigte.

6) Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. (Noli me tangere **). Der Heiland ist als Gärtner vorgestellt, für den ihn die Magdalena hält. Beide Figuren sind schlecht ausgeführt, und diese Composition dürfte kaum von Rafael seyn.

7) Christus mit den beiden Jüngern in Emaus sitzen in einer Weinlaube bei der Mahlzeit ***). Sehr auffallend ist die Episode des Hundes, der, mit einem Knochen im Maule, sich gegen eine Katze zur Wehre setzt. Sie trägt den Charakter der niederländischen Kunst, so wie die Tischgeräthe. Diese Episode ist trefflich ausgeführt, die Köpfe der menschlichen Figuren hingegen sind mittelmäßig.

8) Der wunderbare Fischzug ****). Auf dem See Genezareth erscheinen zwei Fahrzeuge. In dem einen sind Simon und Andreas mit größter Anstrengung beschäftiget, das mit Fischen angefüllte Netz aus dem Wasser zu ziehen, und in dem andern kniet Petrus vor dem Herrn mit bewunderungswürdigem Ausdrucke von Inbrunst; denn das Wunder hat seine ganze Seele mit Staunen und Ehrfurcht erfüllt, und er findet sich als sündiger Mensch nicht würdig, in der Nähe des Gottmenschen zu weilen. Oder vielleicht bittet er ihn auszusteigen, ehe das Schiff von der Last zu sinken beginnt. Auch der Apostel hinter

---

*) Gest. von Ch. Alberti 1628, ein großes Hauptblatt des Stechers; von einem Ungenannten bei Lafreri.

**) Gest. von M. Corneille und Folo.

***) Gest. von S. Vouillemont, A. Procaccino, A. Campanella.

****) Gest. v. Hugo da Carpi, A. Andreani in Helldunkel, und von Chatillon.

Petrus neigt sich vor dem Erlöser. Auf dem Vorgrunde am diesseitigen Ufer des Sees sind große Fischreiher, und am jenseitigen Ufer, wo Gebirge den Horizont begränzen, erscheint Volk in mehreren Gruppen versammelt.

Das Sockelbild stellt, vom Beschauer links, den Cardinal Johann von Medici vor, der sich, nach dem Ableben Julius II., zum Conclave nach Rom begibt, wo ihm die Göttin dieser Stadt die Hand reicht. Rechts sieht man denselben als Pabst, die Adoration der Cardinäle empfangend. Die Zierrathen des Seitenfrieses bestehen aus Arabesken mit menschlichen Figuren und Thieren.

Der Carton zu dieser Tapete befindet sich in Hamptoncourt. Er ist größtentheils von Rafael's eigener Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen, wie Passavant glaubt. Er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Carnation ist sehr lebendig und leuchtend, in den Schatten etwas gräulich, in den Tiefen schwarz. Von sehr frischer Farbe ist das grüne Gewand des heiligen Petrus, auch die Landschaft hat jenen klaren Ton, und die Figürchen darin jene leicht hingezeichnete Bildung, welche dem Meister eigen war. Die Fische im Schiffe und die Reiher sind ganz vortrefflich und naturgetreu gemalt, vermuthlich von der Hand des Giovanni da Udine. Christus hat ein blaues Kleid mit weißem Mantel an, der sonderbarer Weise im Wasser roth widerscheint. Einige vermuthen, daß der Mantel, einst roth, nun verblaßt sei, allein Passavant fand das Weiß sehr schön behandelt und keine Spur von Roth in demselben. Im Ganzen ist dieser Carton wohl erhalten, nur links am Himmel und im Meere sind große Stellen übergangen, und von schmutziger grünlich gelber Farbe *).

9) Die Uebergabe der Schlüssel an den hl. Petrus (Pasce oves meas) **). Der Künstler hat hier den Moment dargestellt,

*) Passavant's Kunstreise 2c. S. 35.

**) Gest. von einem Ungenannten in Marc-Antons Geschmack, von Diana Mantuana, von G. Audran trefflich, von N. Le Sueur in Helldunkel, von P. A. Robert, von Jackson in Helldunkel, von P. Soutmann u. a.

wie Christus nach der Auferstehung am See bei Tiberias seinen Jüngern erscheint, und zu Petrus spricht: „Weide meine Schaafe“, und diesem das Schlüsselamt anvertraut. Man sieht hier eine Heerde Schaafe, als Sinnbild der Gemeinde Christi, deren Sorge der Herr dem Petrus auferlegt, der zum Zeichen der geistlichen Macht die Schlüssel an die Brust hält. Johannes hebt mit inniger Liebe und Andacht die gefalteten Hände zum Erlöser empor, während die übrigen Apostel mindere Ergebenheit in den Willen des göttlichen Meisters zeigen. Sie staunen, jeder nach seiner Weise, und geben vielleicht sogar der Eifersucht über die Auszeichnung Raum.

Am Sockel, vom Beschauer rechts, sieht man den Cardinal Johann von Medici, als Capuziner verkleidet, auf der Flucht aus Florenz bei der Vertreibung seiner Familie aus dieser Stadt im Jahre 1494. Zur Linken ist die bei dieser Revolution erfolgte Plünderung der Bibliothek, der Kunstwerke und anderer Kostbarkeiten des mediceischen Pallastes, vorgestellt. Auf den Friesen zu beiden Seiten des Hauptbildes sieht man rechts die Parzen und links die Jahreszeiten. Die letzteren sind unter den Friesbildern der Tapeten durch Schönheit der Erfindung besonders ausgezeichnet.

Der Carton dieser Tapete ist in der Zeichnung sehr bestimmt, auch die Vertheilung von Licht und Schatten in schönen großen Maßen gehalten, dagegen aber hat die Färbung des Fleisches nicht jene Frische und Lebendigkeit, wie die im Carton zur vorhergehenden Tapete, sondern etwas bestimmt Graues, obgleich Klares und Kräftiges. Auch die Färbung der Gewänder hat, nach Passavant's Versicherung, etwas dem Rafael nicht Eigenthümliches; sie deutet vielmehr auf die Weise des Francesco Penni hin. Die Landschaft ist von einem grünlichen, doch klaren Ton.

Dieser Carton hat an einigen Stellen gelitten, im Uebrigen ist er wohl erhalten *).

*) Kunstreise durch England rc. S. 36.

10) Christus erlöset die Seelen aus dem Limbus *). Die Composition dieser Tapete ist uns nur mehr im Kupferstiche erhalten; denn sie gerieth zur Zeit der französischen Revolution in die Hände von Barbaren (angeblich Juden), die, um das eingewirkte Gold zu gewinnen, selbe verbrannten.

11) Die Himmelfahrt Christi **). Diese Tapete verdient nur wegen der Composition Aufmerksamkeit. Die sehr schlechte Ausführung zeigt sich vornehmlich in den äusserst entstellten Köpfen.

12) Die Ausgießung des heiligen Geistes ***). Auch diese Tapete ist in der Ausführung schlecht, und vermuthlich von derselben Hand ausgeführt, wie die Himmelfahrt.

13) Der Tod des Ananias ****). Der heil. Petrus erscheint, unter den in der Mitte des Bildes versammelten Aposteln, auf einem durch zwei Stufen erhöhten Platz. Er ist von himmlischer Würde, wie Jakobus, die beide den Ananias seiner Lüge willen dem Tode übergeben. Bewunderungswürdig wahr dargestellt ist das plötzliche Niederfallen des schmerzlich den Geist aufgebenden Lügners; so auch das Entsetzen oder die Ueberraschung der Anwesenden. Vom Beschauer rechts vertheilt der heilige Johannes den Schatz der Gemeine unter die Gläubigen, die von ihm dabei den Segen empfangen.

Am Sockel sieht man, vom Beschauer rechts, die Zurückkunft des Cardinals Johann von Medici nach Florenz, nach seiner achtzehnjährigen Verbannung aus dieser seiner Vaterstadt, und links die darauf veranstaltete Volksversammlung, durch welche die Medici wieder zur Herrschaft des florentinischen

*) Gest. von Beatrizet.

**) Gest. von Marc-Anton, Beatrizet 1541, A. Procaccini.

***) Gest. von einem Ungenannten bei Lafreri, von einem der Audrans, von A. Carattoni.

****) Gest. von Marc-Anton, Hugo da Carpi in Helldunkel, Augustin von Venedig, trefflich auch von G. Audran.

Staates gelangten. Unter den Zierrathen des nur an einer Seite vorhandenen Frieses befinden sich die theologischen Tugenden.

Der in England befindliche Carton ist, nach Passavant, von ausserordentlich kräftiger Haltung, und in der Wirkung so groß, als sei er eben jetzt erst aus des Meisters Händen gekommen. Er ist wohl erhalten, und einer der schönsten der Sammlung in Hamptoncourt.

14) Die Steinigung St. Stephans *). Der Heilige, eine vorzüglich schön gezeichnete Figur, hebt kniend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint. Ungemein sprechend ist der Ausdruck der Bitte um Verzeihung für seine Mörder.

Auf dem Sockel sieht man den Cardinal Johann von Medici, nach dem Ableben seines Vaters, von Rom nach Florenz zurückkehren, wo er die Stelle eines päbstlichen Legaten bekleidete.

15) Die Bekehrung des Saulus **). Er liegt zu Boden vom Pferde gestürzt, vom Schrecken über die Erscheinung des Heilandes ergriffen, der ihn vom Himmel herab wegen seiner Verfolgung der Gläubigen bedroht. Nur er sieht diese göttliche Erscheinung, während seine bewaffneten Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung in der Natur und durch das Schrecken ihres Führers gewahren. Ein bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung herrscht in den Figuren dieses Bildes.

In dem gegenwärtig sehr verdorbenen Sockelbilde sind nach der Meinung der gelehrten Verfasser der Beschreibung Roms die Christenverfolgungen vorgestellt, die Saulus vor seiner Bekehrung verübte. Auf dem Kupferstiche des S. Bartoli ***) ist es das schreckliche Blutbad, welches die spanischen Truppen in Prato bei der Einnahme dieser Stadt, 1512, verübten.

---

*) Gest. von Marc-Anton (nach Vasari's Versicherung).

**) Einzeln nicht gestochen (?).

***) Santo Bartoli hat die Friesen und Sockelbilder der Tapeten möglichst im Charakter derselben gestochen.

Die beiden Gefangenen, die, vom Beschauer links, vor einen sitzenden Krieger, bei dem ein Lictor erscheint, gebracht werden, sollen die vor Gericht geführten Häupter der Verschwörung gegen die Medici seyn. Die erstere Erklärung ist wahrscheinlich die richtigere, indem auf den Sockeln der beiden andern Tapeten, deren Hauptbilder Geschichten des hl. Paulus vorstellen, ebenfalls auf diesen Apostel bezügliche Gegenstände abgebildet sind *).

16) Die Blendung des Elymas **). In dieser vortrefflichen Composition erblicken wir den hl. Paulus, der den Zauberer Elymas mit Blindheit schlägt. Bewunderungswürdig ist der Ausdruck des Erblindenden. Mit unsicherem Schritte, mit geöffnetem Munde streckt er nur hinfühlend seine Arme aus, während der Proconsul Sergius voll Verwunderung seine Gelehrten anblickt, und die Anwesenden staunend theils auf Elymas, theils auf Paulus sehen.

Der in England befindliche Original-Carton ist um so schätzbarer, da die untere Hälfte der Tapete fehlt. Leider hat er am meisten von allen gelitten, und ist stark übergangen. Dabei sind mehrere Farben geschwunden und sehr fleckig; die Schatten im Fleisch sind sehr grau und scharf, das Stückchen Landschaft ist grünlich blau und kreidig ***).

Der Carton dürfte kaum von Rafael ausgeführt sein, aber eine treffliche Zeichnung fertigte er dazu. Sie ist in Rothstein ausgeführt, mit Bister lavirt und weiß gehöht, in Quer-Folio. Im Jahre 1709 besaß sie Valerius Röver zu Delft, und gegenwärtig wird sie bei Weigel ****) ausgeboten. Auch Vasari erwähnt der Zeichnung und des Kupferstiches, und Reveley gedenkt einer gleichen Zeichnung in der königl. Sammlung im neuen Pallaste, oder im Buckinghamhouse zu London. Diese ist jedoch nur Copie.

*) Beschreibung Roms II. 2. S. 399.

**) Gest. v. Marc Anton. Hugo da Carpi in Helldunkel, Aug. v. Venedig 1516, von einem Ungenannten.

***) Passavant's Reise durch England. S. 37.

****) Cat. II. S. 127.

17) Die Heilung des Lahmen *). Der heilige Petrus steht unter der Halle des Tempels zu Jerusalem, und erfaßt mit dem Ausdrucke der höchsten Würde die Hand des Lahmen, um ihn empor zu richten. Johannes berührt ihn kaum mit dem Finger, sich sanft und liebend zu ihm hinneigend. Die Heiligen umgibt vieles Volk, darunter mehrere schöne weibliche Gestalten und liebliche Kinder, und das Ganze hat ein ungemein festliches Ansehen.

Man hat den Rafael getadelt, daß er gewundene Säulen angebracht, die nicht als Muster des guten Geschmackes anzunehmen sind, allein der Künstler nahm sein Modell nach den beiden Säulen in der St. Peterskirche in Rom, die der fabelhaften Sage zufolge vom Tempel zu Jerusalem entlehnt seyn sollten. Rafael nahm also gewundene Säulen, um den Ort der Handlung zu bezeichnen.

Auf dem Sockel ist, vom Beschauer rechts, Johann von Medici, der sich als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna dem französischen Feldherrn, Federigo Gonzaga da Bozzolo, zum Kriegsgefangenen ergibt, und links seine Flucht aus dieser Gefangenschaft vorgestellt. Auf dem letzteren dieser beiden Bilder ist nicht zu deuten, was die Frau mit dem Stabe am Brunnen und der kleine Pan bedeutet, der neben derselben dem Zuge des Cardinals eine Fackel entgegenhält. In der Hütte hinter derselben ist vielleicht das Taubenhaus vorgestellt, in welchem der Cardinal von einem gewissen Usimbardo gefangen gehalten wurde, durch den er Gefahr lief, den Franzosen ausgeliefert zu werden **).

Der Original-Carton in England hat theilweise sehr gelitten, und ist hin und wieder stark übergangen, auch sind manche Farben sehr geschwunden. Die Schatten der Carnation sind meistens sehr bestimmt grau und schwer im Ton, einzelne Theile aber sind von der größten Meisterschaft in der Ausfüh-

*) Gest. vortrefflich von Marc-Anton, von einem der Schüler dieses Meisters (Jos. de Rubeis formis), von Parmegianino geätzt (nach Vasari's Angabe), von de Zenoi, J. Vos, nach Zeichnungen.

**) Neueste Beschreibung Roms II. 2. S. 398.

rung und vortrefflich colorirt, wie z. B. der Kopf des herbeikommenden Lahmen, woran Passavant unbezweifelt Rafael's Hand erkennt. Der Meister mag auch im Auftragen der Lichter hie und da nachgeholfen haben *).

18) Paulus und Barnabas zu Lystra **). Die Heiligen heilten einen Lahmen, der dankend zu ihnen die Hände emporhebt, während das Volk ein Opfer bereitet zur Verehrung der Apostel. Entrüstet beim Anblicke dieses Beginnens zerreißt Paulus seine Kleider und Barnabas ermahnt flehend, von der Abgötterei sich abzuwenden. In der freien Aussicht zwischen den Gebäuden des Hintergrundes erhebt sich die Bildsäule des Mercur, den die Einwohner von Lystra in dem heil. Paulus zu erkennen glaubten. Diese Composition ist ein Muster sinnreicher Anordnung, in welcher der Künstler Alles erschöpft hat. Lanzi ***) verbreitet sich daher über dieses Werk mit besonderer Liebe.

Am Sockel, vom Beschauer rechts, ist der heil. Paulus dargestellt, wie er in der Schule der Juden lehrt, und links der Abschied des heil. Markus von seinen Gefährten zu Antiochien. Diese Tapete hat nur links einen Seitenfries, auf dem Arabesken mit menschlichen Figuren gebildet sind.

Der Carton zu diesem Teppich ist vorzüglich schön, aber er hat an der rechten Seite gelitten. In der Farbe ist er sehr kräftig und klar, in der Zeichnung bestimmt, nur die Landschaft hat einen kreideartigen Ton. Rafael's Hand ist, nach Passavant, auch hier in einzelnen Nachhülfen zu erkennen.

19) Die Predigt des heil. Paulus zu Athen ****). Rafael's Talent fand in dieser Darstellung Gelegenheit, den größten Reichthum der Charakteristik zu entfalten. Paulus,

---

*) Passavant's Kunstreise rc. S. 36.

**) Gest. von G. Audran, in einem prächtigen Blatte, J. Langlois, ebenfalls gut.

***) Gesch. der Malerei in Italien I. 385. Deutsch. Ausg.

****) Gest. von Marc-Anton vortrefflich, von einem der Audrans und vom Grafen von Caylus; von letzterem nach einer Skizze.

im Halbkreise der um ihn versammelten Zuhörer, ist unübertrefflich im Charakter himmlischer Beredsamkeit, und überaus sprechend im Ausdruck sind die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten bezeichnet.

Die Gestalt des heil. Paulus erinnert an jene desselben Apostels, der den heil. Petrus im Gefängniß besucht, im Gemälde des Masaccio in S. Maria del Carmine zu Florenz. Die Figur dieses Meisters zeigt die Stellung und Ansicht der rafaelischen, nur mit dem Unterschiede, daß diese zum Volke sprechend, beide Arme, jene hingegen nur Einen Arm nebst dem Zeigefinger erhebt. Auch in dem Motiv des Gewandes ist Rafael dem Masaccio gefolgt.

Die Gegenstände der sehr verdorbenen Sockelbilder sind, wie Platner vermuthet, der heil. Paulus, welcher das Teppichmacherhandwerk treibt; — derselbe von den Juden umgeben, die seine Lehre zu verspotten scheinen; — wie er den Neubekehrten die Hände auflegt; und wie er vor den Richterstuhl des Gallian, Landvogts in Achaja, gebracht wird. Die Seitenfriese sind mit sehr schönen, meistens nackten Figuren geschmückt. Man bemerkt unter ihnen, vom Beschauer links, den Herkules, der für den Atlas die Himmelskugel trägt, und rechts eine Uhr mit der Anzeige von vier und zwanzig Stunden *).

Der Carton in Hamptoncourt ist, nach Passavant, sehr schön und wohl erhalten. Die Zeichnung darin ist sehr bestimmt, die Färbung kräftig und die Vertheilung der Schatten- und Lichtmassen von großer Wirkung. Die Behandlungsweise hat viel mit der im Tode des Ananias gemein, doch sind die Schatten im Fleische klar, wenn auch bestimmt grau. Die Landschaft hat eine leuchtend grünlich-blaue Farbe; sehr kräftig im Ton sind die Gebäulichkeiten. Einige Farben erinnern an Francesco Penni, der überhaupt dem Rafael beim Malen der Cartons, nach Vasari's Versicherung, von großer Hülfe war. Passavant glaubt sogar, daß in dem wunderbaren Fischzuge nur die Hauptsachen von Rafael's eigener Hand gemalt

*) Neueste Beschreibung Roms II. 2. S. 404.

seien, daß aber in allen übrigen von ihm nur die Zeichnung ist, und daß er bei der Vollendung, wo es Noth that, nur nachhalf*).

20) Paulus im Gefängnisse zu Philippi während des Erdbebens. Der Heilige betet innerhalb des Gefängnisses vor einem Gitterfenster, und ausserhalb desselben sieht man einen Soldaten mit einem Manne, vermuthlich dem Kerkermeister, den der heilige Paulus bekehrte.

Das Sockelbild dieser sehr schmalen Tapete stellt einen sitzenden Krieger vor, der in der einen Hand einen Stab hält und die andere nach einem vor ihm knienden Manne ausstreckt**).

Unter diesen sogenannten rafaelischen Tapeten hängt auch eine allegorische Vorstellung, die auf die päbstliche Würde deutet. Sie zeigt zwei sitzende Löwen in einer Landschaft, von denen jeder derselben eine Fahne hält, auf welcher der päbstliche Baldachin und die Schlüssel abgebildet sind. Ueber ihnen erhebt sich in einer Glorie eine Frau mit einem Diadem geschmückt, wahrscheinlich die Religion, oder die Kirche, auf dem Erdballe stehend. Sie zeigt in ein Buch, welches ein neben ihr schwebender Genius auf dem Haupte trägt. Diese Tapete gehört nicht zu den Tapeten Leo's X., denn die Glaskugel mit dem Motto: Candor illaesus, die man nebst dem päbstlich-mediceischen Wappen unter den Arabesken der Einfassung des Bildes bemerkt, zeigt sie als ein Werk aus dem Pontificate Clemens VII., welcher jenes Sinnbild als Cardinal zur Zeit Hadrian's VI. annahm. Auch möchte Platner die Erfindung des Bildes nicht dem Rafael, sondern einem seiner Schüler, vielleicht dem Perin del Vaga, zuschreiben. Der Faltenwurf zeigt einen Rafael's nicht würdigen Styl ***).

Die Prachtliebe Leo's X. verwendete zur Herstellung dieser Tapeten, nach Vasari's Angabe, die für damalige Zeit ungeheuere Summe von 70,000 Scudi. Uebrigens ist die Angabe der Kosten verschieden. Der anonyme Biograph setzt sie

---

*) Kunstreise durch England rc. S. 39.

**) In den Kupferstichen des S. Bartoli sind diese beiden Figuren auf dem Sockelbilde der Bekehrung des heil. Paulus.

***) Neueste Beschreibung Roms II. 2. S. 400.

auf 60,000 Scudi, der Cardinal Pallavicini *) und Panvino **) schreiben, daß sie 50,000 Scudi gekostet haben. Paris de Grassis, der päbstliche Ceremonienmeister, der sie unmittelbar nach ihrer Ankunft in Rom sah, sagt, daß jedes Stück dieser Tapeten 2000 Ducati d'oro oder 3400 Piaster gekostet habe. Der Angabe dieses Mannes, der vermöge seines Amtes von den Kosten auf das genaueste unterrichtet seyn konnte, ist sicher das meiste Gewicht beizulegen, und somit dürfte sich nach Platners Ansicht ***) im Ganzen daraus eine Summe von noch nicht 20,000 Ducati oder 34,000 Piaster ergeben, da sich kaum annehmen läßt, daß für die Tapete mit dem Erdbeben zu Philippi, deren Breite etwa das Drittel der meisten übrigen beträgt, eben so viel als für diese bezahlt worden sei. Indessen ist selbst diese Ausgabe noch beträchtlich, und ein Beispiel des verschwenderischen Aufwandes des zehnten Leo ****).

Die vormalige Pracht und schöne Zusammenstellung der Farben läßt sich gegenwärtig vielmehr nur durch Folgerung aus ihren Resten erkennen, als wirklich anschauen. Auch die Vortrefflichkeit der Arbeit ist nur mehr in den besser erhaltenen Theilen zu ersehen, wo ebenfalls die Zeichnung nur noch in ihrer ursprünglichen Reinheit sich findet; in den ausgebesserten und beschädigten Stellen ist sie nicht selten verunstaltet. Das Verbleichen der Farben mehrerer Gewänder und des größten Theils der Carnation hat die Totalwirkung des Colorites zerstört.

Die ersten und vielleicht bedeutendsten Beschädigungen dieser herrlichen Werke veranlaßte, wahrscheinlich wenige Jahre nach ihrer Entstehung, im Jahre 1521 die Plünderung Roms, bei der sie den Truppen Carl's V. zur Beute wurden. Hierauf

*) Storia del concilio di Trento. lib. I. 3. p. 96.

**) Vite dei pontifici II. 195.

***) Beschreibung Roms II. 2. 393.

****) Sonderbar ist die Nachricht Cancellieris in der Descriz. delle capelle Pontificie p. 287, daß Leo die Tapeten von Franz I. bei der Canonisation des heiligen Franz von Paola zum Geschenke erhalten habe. Man weiß nicht, woher Cancellieri diese Nachricht habe.

kam der Connetable Anne von Montmorency in den Besitz derselben, allein er gab sie 1553 ausgebessert dem Pabste Julius III. als päbstliches Eigenthum zurück, wie dieses die Inschrift an den Seitenfriesen der beiden Tapeten, welche die Predigt Pauli und den Fischzug Petri vorstellen, beurkundet*). Schon zu dieser Zeit fehlte die untere Hälfte der Tapete, welche die Geschichte des Zauberers Elymas vorstellt. Sie wurde wahrscheinlich verbrannt, um das in die Wolle und Seide eingewebte Gold zu gewinnen. Auch die Seitenfriese, die jetzt an einigen Tapeten fehlen, ursprünglich aber wohl an allen vorhanden waren, dürfte dieses Schicksal betroffen haben. Von 1553 an blieben die Tapeten in Rom, und in den letzten Zeiten waren sie nur am Frohnleichnamsfeste sichtbar, an welchem sie in der Gallerie des Petersplatzes vor der Sala Regia aufgehängt wurden. Sie waren eine hohe Zierde dieses prächtigen Festes, seit 1814 sind sie aber ganz aus der Verbindung mit der Religion und dem Volksleben getreten, indem sie die Wände der nach Pius V. benannten Zimmer des Vatikans schmücken mußten.

Zur Zeit der französischen Revolution geriethen sie in die Hände von Barbaren, die, um das in diese Tapeten eingewirkte Gold zu gewinnen, ihre Verbrennung beschlossen. Die Ausbeute entsprach zum Glücke ihrer Erwartung nicht, und so verkauften sie selbe in Genua, wo sie mehrere Jahre darauf für Pius VII. wieder angekauft wurden. Im Jahre 1808 erhielt sie Rom zum zweitenmale wieder, und die von Pius VII. zu ihrer Erhaltung veranstaltete Aufbewahrung in den bezeichneten Zimmern ist auf der Tapete mit dem Fischzuge Petri durch eine Inschrift unter jener des Montmorency verewiget worden.

Diese Nachrichten findet man in der oft erwähnten Beschreibung Roms**), und dadurch erscheinen also die Gerüchte,

*) Sie lautet: Urbe capta partem aulaeorum a praedonib. distractorum conquisitam Annae Mormorancius Gallicae Militiae Praef. refarciendam atq. Julio III. P. M. restituendam curavit. 1553.

**) II. 2. S. 396.

welche zu jener Zeit wegen der Tapeten in Umlauf kamen, als falsch. Einige ließen selbe den französischen Commissären in die Hände fallen und in alle Welt zerstreut werden. Fernow*) wollte wissen, daß sie ein Deutscher aus Schlesien, Namens Rösler, um die Summe von 54,000 Rthlr. als Entschädigung für seine der italienischen Armee geleisteten Lieferungen angenommen habe. Fiorillo**) suchte dieselben in Paris, und nach einer andern Angabe kamen sie nie aus Rom, sondern wurden versteckt, damit sie nicht den Weg in das Central-Museum zu Paris machen durften. Indessen verbreitete sich schon damals ein Gerücht, daß ein Jude aus Livorno die Teppiche an sich gebracht und einen derselben, nämlich die Himmelfahrt Christi, um das Gold aus dem Grunde zu ziehen, verbrannt habe, und Pius VII. sollte sie um 30,000 Scudi wieder angekauft haben. Diese Nachricht, welche mit der obigen am meisten übereinstimmt, muß also die gegründete seyn.

Das Beispiel, welches der Pabst durch seine Tapeten gab, übte von allen Seiten einen mächtigen Einfluß auf die Großen. Es wurden mehrere Wiederholungen gefertiget: für Frankreich, England, Spanien, Mantua und Mailand. Zu gleicher Zeit, als Leo X. die berühmten Arazzi verfertigen ließ, forderte der Prälat der Abtei von St. Peter zu Gent den berühmten Künstler auf, für sein reiches Kloster zehn Gegenstände aus dem Leben der hl. Apostel Petrus und Paulus zu componiren. Rafael erfüllte den Wunsch des reichen Abtes, und die Tapeten wurden in Audenärde ausgeführt. Für diese Sammlung bot ein General-Statthalter der Niederlande im 17ten Jahrhunderte der Abtei vergebens 200,000 Fr. Bei der Aufhebung des Klosters kamen diese Tapeten in die Hände eines Kunstfreundes, und dieser unterwarf sie 1821 zu Brüssel dem öffentlichen Verkaufe.

Leo X. ließ auch für König Karl I. von England neun Tapeten nach rafaelischen Originalcartons zu Brüssel weben. Diese hat 1824 ein Engländer zu Madrid von der Familie des

*) Römische Studien III. 207.

**) Kleine Schriften II. 281.

Herzogs von Alba gekauft *). In der Abtei Forde in Devonshire befanden sich vier große, nach Rafael's Zeichnungen gewebte Teppiche, welche im Laufe der Zeit der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde gänz entgangen sind. Sie stellen den Tod des Ananias, St. Paulus und Barnabas zu Lystra, die Heilung des Gichtbrüchigen und die Ertheilung des Schlüsselamtes dar. Diese Tapeten soll Karl I. vom Könige von Spanien zum Geschenke erhalten haben. Während der Zeit der Republik kamen sie in die Hände des General-Anwaldes Prideaux, welcher die Abtei Forde an sich brachte, und durch den berühmten Inigo Jones einen Saal zum Aufhängen der herrlichen Tapeten herrichten ließ. Die drei letzterwähnten fand man 1832 in Burleigh-house, welches dem Marquis von Exeter gehört, wieder auf, aber niemand kann darüber Auskunft geben, wie sie dahin gekommen sind.

Auch in Dresden werden sechs noch ziemlich wohl erhaltene Teppiche, angeblich nach Rafael's Cartons, aufbewahrt. Sie stellen die Blendung des Elymas, St. Pauls Predigt zu Athen, das Opfer zu Lystra, die Heilung des Lahmen, die Ertheilung des Schlüsselamtes und den wunderbaren Fischzug dar. Es gibt überhaupt noch viele Tapeten, in welche rafaelische Compositionen gewebt wurden; so finden sich solche in einem Saale der Akademie der Künste zu München, welche die Messe von Bolsena und den Attila vorstellen. Besonders viel wurde nach rafaelischen Vorbildern in der Manufaktur der Gobelins zu Paris gearbeitet.

Die Ausgrabungen und die Herstellung der alten Stadt Rom.

Wir sehen Rafael in den letzten Jahren seines kurzen Lebens auf mannigfaltige Weise beschäftiget. Er malte in den Stanzen, schuf nebenbei noch manches andere herrliche Werk der Kunst, zeigte in den Loggien die geniale Kraft seines

*) S. Artist. Notizenblatt von Böttiger 1825. Nr. 2.

Geistes, und widmete Werken des Luxus und der Pracht seine liebevolle Aufmerksamkeit. Allein dieses ist noch nicht genug, die Baukunst war es, der unser Künstler auch zu gleicher Zeit noch in höherem Grade seine Thätigkeit weihte. Im Petersdome, bei der Erbauung neuer Kirchen und Palläste und besonders bei den Ausgrabungen war seine Gegenwart nothwendig. Der Pabst hatte ihn, wie bereits erwähnt, in einem Breve vom 27. August 1515 *), im dritten Jahre seiner Regierung, über die Ausgrabungen und über alles, was die Alterthümer betraf, zum Präfekten ernannt, und von dieser Zeit an beschäftigte ihn der glänzende, alle bekannten früheren gleichzeitigen und späteren Unternehmungen übertreffende Plan zur Wiederherstellung der alten Stadt. Hiedurch erregte er die Bewunderung des Pabstes und aller Römer in solchem Grade, daß man ihn wie ein höheres Wesen betrachtete, vom Himmel gesandt, um die Majestät der ewigen Stadt zu erneuern**). Diese Unternehmung erfüllte in der letzten Zeit ganz Rafael's Seele. Er hatte die Gebäude mit der Magnetnadel ausgemessen, und nach dem Berichte eines Zeitgenossen, des Marcantonio Michiel***), die Verhältnisse, Formen und Verzierungen der alten Gebäude Roms so klar dargestellt, daß man das alte Rom nicht gesehen zu haben brauchte. Welchen Plan er hierüber dem Pabste vorlegen wollte, führt ein merkwürdiges Schreiben an Leo X. aus, welches der geistreiche und gelehrte Freund des Künstlers, der Graf Castiglione, augenscheinlich nach seiner Angabe, für ihn verfaßt hat ****), und welches die vielleicht in Verbindung mit diesem berühmten Hof- und

---

*) Bembo epist. pont. X. p. 51. Das Breve ist in den lett. pitt. VII. 25 und im Auszuge bei Longhena S. 530.

**) Quasi coelitus emissum numen ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam. C. Calcagnini epist. crit. et famil. Amberg 1618. lib. VII. ep. 27. p. 225. Edit. Basil. 1544. p. 100.

***) Morelli in der Anmerkung zur Notizia etc. p. 210.

****) Graf Lepel (Catalogue des estampes d'après Rafael par Tauriscus Euboeus) sagt (!): Je ne saurois me persuader, que

Staatsmanne unternommene Beschreibung Roms eröffnen sollte. Ueberreicht wurde dieses in Form eines Briefes abgefaßte Schreiben dem Pabste noch nicht, denn der Tod hinderte den Künstler an der Vollendung des Werkes, das ihm so sehr am Herzen lag, und wozu er noch wenige Tage vor seinem Tode Zeichnungen verfertiget hatte *). Dieses Werk ist verloren gegangen, und auch mehrere von Rafael ausgemessene Bauten sind unter den folgenden Päbsten abgetragen worden. Die architektonischen Zeichnungen in jenem Hefte, das einst Carl Maratti besaß, und welches jetzt in Holkham, dem Landsitze des Grafen Leicester aufbewahrt wird, sind nicht mit den erwähnten zu verwechseln, obgleich sie auch Rafael's späterer Zeit angehören. Diese sind nach antiken Capitälen, Säulenfüssen, Gesimsen u. d. gl. gefertiget; auch eine Wiederherstellung des Titusbogen und andere Darstellungen sind darin enthalten.

In dem Schreiben an Leo X. gibt Rafael Rechenschaft von der Art, deren er sich bedient, die merkwürdigsten Gebäude des alten Roms zu zeichnen, und ermahnt ihn, sich die Erhaltung derselben angelegen seyn zu lassen, wobei er zugleich klagt, daß so viele kostbare Ueberreste eben damals bei der Erbauung neuer Kirchen und Palläste zerstört wurden. Er selbst suchte die alten Denkmäler zu retten, so wie er die Werke der alten Sculptur mit liebevoller Sorgfalt sammelte und sie vor dem Ruine schützte. Ihm verdanken wir die Erhaltung des Pantheons und vieler anderer in christliche Kirchen verwandelter Tempel des Heidenthums. Der Brief wurde nach dem Tode des Künstlers unter den Papieren des Grafen Castiglione gefunden, und 1733 zuerst von den Gebrüdern Volpi in ihrer Ausgabe der Werke Castiglione's, als diesem geistreichen und gebildeten Manne angehörend, aus einer von Scipio Maffei ihnen mitgetheilten Handschrift bekannt gemacht. Von Fran-

cette lettre puisse sortir de la plûme d' un homme de goût comme l' était le comte de Castiglione, encore moins de celle de Rafael. Das Schreiben ist abgedruckt bei Longhena S. 531.

*) And. Fulvio antiquitates urbis Romae 1527. Vorbericht an Pabst Clemens VIII.

cesconi hat aber in einer zu Florenz in der Akademie gehaltenen und nachher mit dem Briefe selbst 1799 abgedruckten Vorlesung die Unrichtigkeit dieser Annahme darthun wollen und Rafael das Schreiben zugeeignet. Allein die Eleganz des Briefes streitet gegen Rafael als Concipienten desselben, und es ist daher mit den Verfassern der neuesten Beschreibung Roms wohl richtiger anzunehmen, daß er von Castiglione in Rafael's Namen geschrieben sei, und zwar kurz vor dem im Jahre 1520 erfolgten Tode des Künstlers, da dieser im Briefe von seinem eilfjährigen Aufenthalte in Rom redet *).

Es ist zu bewundern, wie Rafael so vielen Unternehmungen vorstehen konnte, ja die Präfektur allein wäre hinreichend gewesen, seine Zeit in Anspruch zu nehmen; allein so unerschöpflich als der Reichthum seiner Phantasie, eben so unermüdlich war seine Thätigkeit. Sie erstreckte sich sogar auch auf die Plastik, eine Kunst, in welcher er jedoch nur gezeigt hat, was er hätte leisten können. Wir wissen nur von der Figur eines Kindes, die Rafael trefflich in Marmor ausführte. Der Anonymus des Comolli sah sie bei Giulio Romano, jetzt aber ist das Werk verschollen. Die berühmte Statue des Jonas **) in der Loretto-Capelle der Kirche la Madonna del popolo zu Rom ist nur nach Rafael's Zeichnung von Campanajo, genannt Lorenzetti, ausgeführt. Einige glaubten, der Jonas dürfte sogar auch der Ausführung nach von dem berühmten Urbinaten herrühren, weil die Statue alles übertrifft, was Lorenzetti je gefertiget hat. Allein es ist jetzt ausser Zweifel, daß letzterer der Verfertiger des Werkes sei; denn Fea fand in der vatikanischen Bibliothek ein Manuscript des Pirro Ligorio ***), worin Campanajo als Bildhauer bezeichnet ist. Die

*) Die Uebersetzung des Briefes ist im zweiten Buche der Beschreibung Roms von Platner, Bunsen u. s. w. S. 266 — 74.

**) Gestochen von Dorigny und in Maffei's Raccolta de' statue.

***) Dieser Architekt schrieb ein großes Werk über römische und andere italienische Alterthümer, das sich handschriftlich in 30 Folianten auf der Turiner Bibliothek befindet. Die Vaticana besitzt einen großen Theil derselben in einer 18 Bände starken Abschrift, die die Königin Christine veranstaltete.

Handzeichnung Rafael's, nach welcher Lorenzetti wahrscheinlich arbeitete, ist nach Pungileoni's Erzählung im Besitze des Marchese Antaldo Antaldi.

Rafael würde also auch auf den Geschmack der Bildhauerkunst gewirkt haben, wenn er länger gelebt hätte, sein Einfluß hat sich daher nur auf die Malerei beschränkt, worin er einen Canon aufgestellt, der nach des Meisters Tod zum Schaden der Kunst nur zu bald nicht mehr in seiner Reinheit den Künstlern vorschwebte. Sie entfernten sich von der einfachen Bahn, auf welcher Rafael zum höchsten Ziele gelangte, geriethen immer mehr auf Abwege und die Kunst näherte sich dem Verfalle. Die Plastik artete in den folgenden Jahrhunderten ganz und gar aus. Man verschmähte die Natur und schlug die Kunst in die Fesseln des Manierismus, unter dessen Drucke sie bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Scheinleben schleppte. Jetzt traten nach und nach Männer auf, die, beseelt von dem Geiste Rafael's und jener großer Meister, welche den unsterblichen Sanzio bis an die Schwelle des Heiligthums der Kunst führten, das redlichste Bestreben äusserten, durch eine freie, edle, naturgemässe Darstellung der Manier entgegen zu treten, und muthig ihre verderbliche Macht zu bekämpfen. Das Resultat war das erfreulichste; die Kunst feierte das Fest der Wiedererwachung. Malerei und Plastik gehen jetzt wieder den Weg zur Natur und der großen sittlichen Wahrheit, und bezeichnen eine neue Aera.

So wie Rafael einen mächtigen Einfluß auf die Malerei ausübte, so verdankt ihm auch die Kupferstecherkunst in Italien ihren Fortgang. Er zog den berühmten Marc-Anton an sich, und ließ von demselben seine Zeichnungen in Kupfer stechen. Das erste Stück, welches er ihm auftrug, war das Urtheil des Paris, das sehr gut gerieth und Rafael's Wohlgefallen in solchem Grade erregte, daß er selbst, vielleicht nur um das Unternehmen zu fördern, die Umrisse auf einigen Kupferplatten stach, die Marc-Anton dann ausschattirte. Besonders wird dieses von dem Kindermorde behauptet. Bald folgten mehrere Blätter, die Baviera, Rafael's Bedienter, druckte und auf seine Rechnung herausgab. Sie fanden gleich in ganz

Italien den lautesten Beifall, und haben denselben bis auf unsere Tage behauptet; denn wir verdanken ihnen neben dem, daß sie Meisterwerke ihrer Art sind, auch die Erhaltung mehrerer rafaelischer Compositionen und namentlich der ausgestreuten goldenen Samenkörner einer Bilderwelt in Zeichnungen, jene fröhlichen, schönen, muthwilligen, sinnigen Kinder, durch die wir ihn lieben und seine reifen, entwickelten Werke ganz verstehen und erkennen lernen. Von dieser Zeit an war der Werth der Kupferstecherkunst allgemein anerkannt. In Deutschland wurde sie schon früher geübt und gleichzeitig von dem großen Albrecht Dürer, der im Vaterlande zum Frommen der Kunst kräftig wirkte. Nur war es ihm nicht möglich, einen so mächtigen Einfluß auf die deutsche Kunst auszuüben; der Boden, auf welchem er baute, wucherte nicht in italienischer Fülle, er mußte da selbst schaffen, während Rafael sich schon an hohen Werken begeisterte. Dieser erkannte aber das würdige Streben des deutschen Meisters und ehrte ihn, so wie auch Dürer in Rafael einen Gegenstand seiner Liebe und Hochachtung fand. Der große Urbinate sah wohl ein, und sprach es aus, daß Dürer das Höchste geleistet haben würde, wenn er jene Meisterwerke vor sich gehabt hätte, die Rom sowohl von alter Kunst, als aus neuerer Zeit bewahrte. Dürer überschickte dem neuen Freunde sein Bildniß und zugleich seine Kupferstiche und Holzschnitte, wobei Rafael sicher jene merkwürdigen Worte gesprochen: „Wenn dieser Mann die Meisterwerke der Alten vor sich hätte, wie wir, er würde uns alle übertreffen". Rafael vermißte den edlen Styl der Zeichnung und die Reinheit der Formen, die wir in den Antiken bewundern.

Die Apostel.

Wenn man in Erwägung zieht, wie viel Rafael in den bezeichneten Unternehmungen, die allein die Thätigkeit eines Mannes selbst für ein langes Lebensalter in Anspruch nehmen konnten, umfaßte, so werden wir zur Bewunderung hingerissen, wenn wir ihn auch nebenbei noch mit andern umfassenden Werken beschäftiget finden. Wir werden gezwungen, uns diesen Künstler in einem unaufhörlichen Zustande der Begeiste-

rung zu denken, dem die Erschaffung seiner Werke Nahrung gab, anstatt ihn zu erschöpfen, ja selbst nicht bei Gegenständen des höchsten Ernstes und einer tiefbewegten Empfindung. Er schuf die Ideale der christlichen Kunst: Christus als Kind und als Mann, die heilige Jungfrau in den erhabensten und lieblichsten Gestalten, Patriarchen, Propheten, Könige, und stellte zuletzt auch noch in seinen zwölf Aposteln*) einen feststehenden vollendeten Kunsttypus auf. Diese befanden sich in einem Zimmer des Vatikans, das für die päbstlichen Bedienten bestimmt war, ehemals Stanza de' palafrenieri und gegenwärtig Stanza de' chiariscuri genannt. Sie wurden von Rafael in einer Farbe ausgeführt, gingen aber leider mit den Bildern des J. da Udine zu Grunde, als Paul IV. den Raum zur Anlage von kleineren Zimmern benutzte. Bei der Wiederherstellung desselben in seinem ursprünglichen Umfange, im Pontificate Gregor XIII., wurden an der Stelle der verlornen rafaelischen Apostelfiguren, neue von Taddeo und Federigo Zucchero gemalt, von denen auch die übrigen in diesem Zimmer vorhandenen Malereien ausgeführt sind. Auch in der Kirche St. Pietro alle tre fontane hat Rafael die Apostel gemalt, grandiose Gestalten, nach Art der Statuen dargestellt.

Farnesina.

Wir sahen bisher Rafael als Religionsdichter, in welchem Felde er den höchsten Ruhm erreichte, jetzt aber tritt uns in den Gemälden, womit er einige Säle der Farnesina geschmückt hat, eine neue Welt vor den Blick, worin er das Heitere und Gefällige mit einer nicht minder umfassenden Einbildungskraft zu schildern vermochte, als das Große und Erhabene, das weniger aus den Reizen einer spielenden Phantasie als aus dem bedeutenderen Ernste und der sittlichen Stimmung des Gemüthes hervorgegangen ist. Rafael malte nämlich in der kleinen römischen Villa in Travestere, die Farnesina genannt, seitdem der Cardinal Alexander Farnese dieselbe gekauft

*) Gestochen von Marc-Anton.

hatte, an dem Spiegelgewölbe der gegen den Garten gerichteten Loge, die reizende Fabel von Amor und Psyche in einer großen Anzahl von Compositionen, in denen Anmuth und Liebreiz um den Vorrang streiten. Selbst die gemalten Verzierungen bieten dem Blicke reizende Bilder dar. Die Entstehung dieser Gebilde verdankt man der Kunstliebe des bereits erwähnten Agostini Ghigi, der mit Rafael in freundschaftlichen Verhältnissen stand, und der einen großen Theil seines Reichthumes benützte, den Künstler auf würdige Weise zu beschäftigen. Für ihn malte er auch die Sibyllen in La Pace und die Galathea, entwarf den Plan zu dessen Familienkapelle in der bezeichneten Kirche, und sorgte für die würdige Ausschmückung derselben. Am Plafond sieht man die sieben Planeten *), nach Rafael's Zeichnung, wiewohl nicht am besten, in Mosaik gesetzt, und in einem achten Bilde Gott den Vater, wie er die Engel erschafft. In dieser Kapelle sind auch die berühmten Statuen des Jonas und Elias **), beide nach Rafael's Entwürfen ausgeführt.

An den zwei Hauptdecken der Farnesina erblicken wir das Göttergericht, vor welchem Venus und ihr Sohn ihre Sache vertheidigen, und die Vermählung der Psyche und des Amor, oder vielmehr den Schmaus, den die Götter bei dieser Gelegenheit halten. Auf dem ersten Gemälde, zur rechten Hand vom Eingange in den Saal, sitzt Jupiter auf einem erhöhten Sitze von Wolken, auf einer Seite Juno, Pallas und Diana, auf der andern Neptun und Pluto. Jupiter zeigt die prüfende ernste Miene der Unpartheiligkeit; er lehnt sich auf den Ellenbogen, den er aufs Knie stützt. Neptun hat das Aussehen eines gutherzigen Murrkopfes und Pluto blickt die Venus verstohlen an, die beiden Brüdern zu behagen scheint. Dagegen sinkt die Schale bei den drei Göttinnen auf des Cupido Seite. Mars ist ganz für die Venus und Apollo scheint mit dem Bacchus darüber zu scherzen. Herkules ist indessen indifferent bei der Sache und so scheinen es auch zwei Flußgötter zu seyn. Zu-

---

*) Gestochen von Dorigny in 9 Bl. und im Umriß bei London.

**) Ebenfalls gestochen in Maffei's Raccolta di Statue.

letzt kommen noch zwei Figuren, welche sich nicht ganz in diesen Auftritt schicken, und wodurch eine doppelte Handlung in das Gemälde kommt, eine fehlerhafte Zusammenstellung progressiver Momente *). Es ist dieses Merkur, welcher der Psyche die Schale der Unsterblichkeit reicht.

In dem andern dieser beiden Mittelgemälde, dessen Ausführung vom Francesco Penni seyn soll, sitzen Amor und Psyche in der Mitte des Tisches, versunken im Entzücken, sich nach so vielen überstandenen Gefahren forthin ungestört dem Genusse der Liebe überlassen zu können. Sie sind nur mit sich selbst beschäftiget. Aber die fröhliche Veranlassung des Festes setzt auch die übrigen Gäste in muntere Stimmung. Jupiter scheint die Sorgen der Regierung beim süßen Nektar vergessen zu wollen, den ihm Ganymed kniend reicht. Sein Weib sucht ihn einzuladen, sich mehr mit ihr zu beschäftigen. Neptun überläßt sich der Umarmung der Amphitrite, Herkules koset mit Hebe, Vulkan ist Koch, Bacchus besorgt den Wein, die lieblichen Horen streuen Blumen aus, die Grazien salben das Haupt der Neuvermählten, Apollo führt spielend die Musen an, und Venus, eine der schönsten Figuren des Bildes, tanzt zu Ehren des festlichen Tages. Nur Pluto und sein Weib scheinen an der allgemeinen Freude keinen Antheil zu nehmen.

Die Winkel des Gewölbes füllen 14 fliegende Amorine mit den Attributen verschiedener Götter, welche der Macht der Liebe gehuldiget haben. Die größeren Felder, an der Zahl 10, nehmen Vorstellungen einiger Begebenheiten aus der Fabel der Psyche ein. Die übrigen Gemälde stellen folgende Scenen dar:

1) Venus zeigt ihrem Sohne ihre Nebenbuhlerin an Schönheit, und fordert ihn auf, sie dadurch zu rächen, daß er ihr eine unzüchtige Liebe einflösse. Amor macht sich dazu bereit, er zielt auf Psyche mit dem Pfeile; allein man sieht diesen Gegenstand nicht, weßwegen Ramdohr das Mangelhafte der Vorstellung tadelt.
2) Die zwei Grazien, denen Amor seine Geliebte zeigt, die aber auch wieder fehlt. Man hält dieses Gemälde für

*) Ramdohr's Malerei in Rom III. 115.

das schönste der Gallerie; die Grazien sind trefflich gruppirt und die Verschiedenheit des Charakters selbst in den Tinten des Fleisches treu beobachtet. Man bewundert vorzüglich den Rücken der einen Göttin, an dem man deutliche Spuren der eigenhändigen Behandlung des Meisters erkennt. Indessen sind die Formen der Weiber nicht von hoher Schönheit. Hannibal Carracci hat dieses Bild copirt.

3) Venus beschwert sich gegen die Juno und Ceres, daß sie die Psyche vor ihr verbergen. Auch dieses Gemälde hat H. Carracci copirt.

4) Venus fährt durch die Lüfte in einem Wagen mit vier Tauben bespannt, um bei Jupiter um die Bestrafung der Psyche zu bitten.

5) Venus beschwert sich bei Jupiter über das ihr angethane Unrecht.

6) Merkur durchstreicht die Lüfte und kündiget unter dem Klang der Trompete demjenigen eine Belohnung an, der den Aufenthalt der Psyche entdecken wird.

7) Psyche, von Liebesgöttern unterstützt, bringt aus der Unterwelt die Büchse, welche zu öffnen ihr verboten war, und die das Recept zur Wiedererlangung verlorner Schönheit enthält.

8) Psyche überreicht die Büchse der Venus.

9) Amor bittet den Jupiter, den Qualen seiner Geliebten ein Ende zu machen.

10) Merkur führt Psyche zum Olymp.

Von diesen Fresken ist der Ruhm Rafael's weithin erschollen und dieses mit allem Rechte, wenn man auf die malerische Anordnung, auf die Harmonie der Gruppen, auf die Schönheit, den Reiz und die Fülle der Formen Rücksicht nimmt. Nur die Muskeln sind etwas zu stark angedeutet, besonders in den weiblichen Körpern, und die Färbung ist nicht durchgehends von gleichem Glanze, sondern fällt oft zu sehr in's Rothe und Schwarze. Auch die Auffassung des Ganzen ist dem wahren Geiste des Mythus, welcher doch das bessere Prinzip

des milesischen Mährchens seyn sollte, fern geblieben. Der Künstler hat in allzu treuer Anschließung an seinen lateinischen Text nichts weiter als die zauberhafte Lebens- und Liebesgeschichte der Prinzessin Psyche dargestellt, und dieses alles so ziemlich in der niedrigsten Sphäre des roheren Sinnengenusses gehalten. Wir erkennen in diesen Bildern den Geschmack und die Bildung der Zeit unsers Künstlers, von welcher er sich hier leiten ließ; zu einer andern, bessern, hätte er anders gedacht und empfunden. Auch ist es nicht bestimmt, ob Rafael bei der Ausschmückung dieser Villa freie Wahl hatte; vielleicht war ihm auch hier, wie wir es mit großer Wahrscheinlichkeit von den Stanzengemälden annehmen können, die Aufgabe gegeben, was schon bei der Betrachtung für sich gewinnt, daß sich in allen seinen vorhergehenden Bildern ein reiner keuscher Sinn ausspricht. Doch war von jetzt an der Wurf gethan; der Künstler gefiel sich in dieser neuen Art und versuchte gerne darin seine Kräfte, wie die verwandten Darstellungen zeigen, deren weiter unten Erwähnung geschieht.

Die Ausführung der Gemälde der Farnesina fielen nach Vasari's Bericht großen Theils Rafael's Gehülfen zu, besonders dem Giulio Romano und dem Gaudenzio Ferrari, der die Aufsicht über die Malereien hatte, wie einige versichern. Rafael selbst hatte vielleicht nur an Einigen Stellen nachgeholfen, denn man vermißt hier die diesem Künstler Eigene Anmuth und Lieblichkeit des Pinsels. Die Cartons aber lieferte der Meister, und wahrscheinlich auch die Zeichnungen zu den Verzierungen, die Johann von Udine gemalt hat.

Rafael scheint auch Willens gewesen zu seyn, die Fabel der Psyche in Oelbildern zu behandeln, denn es hat sich vor etlichen Jahren zu Florenz ein solches gefunden, welches den ersten Akt dieser Geschichte darstellt. Ist dieses Gemälde wirklich die Arbeit unsers Künstlers, so hinderte ihn nur der Tod an der Vollendung seines begonnenen Cyclus.

Die Fresken der Farnesina hatten im Verlaufe der Zeit vieles gelitten, daher wurden auch sie von Carlo Maratta ausgebessert und in neuern Tagen von andern noch mehr verschlim-

mert. Gegenwärtig sind sie aber so übel zugerichtet, daß man kaum mehr beurtheilen kann, was sie waren *).

Verschieden von den Darstellungen in der Farnesina sind 32 Zeichnungen, welche ebenfalls die Geschichte der Psyche

---

*) Die anschaulichste Beschreibung der Gemälde der Farnesina gibt Bellori: Descrizione delle imagini nelle camere del Vaticano, 64 — 68; Richardson: Traité sur la peinture III. 184 — 193; Ramdohr: Malerei in Rom III. 115 — 127; Speth, Kunst in Italien III. 132 — 139.

Gestochen wurde das Ganze dieser lieblichen Gebilde von Landon (vie et oeuvres de Rafael Nr. 189 — 201.), jedoch ohne die Verzierungen von Giov. da Udine. Die zwei Plafonds mit den 10 Dreiecken, ohne die Lunetten, gab F. Perrier in 12 Blättern, und später nebst den Verzierungen und dem Triumph der Galathea in eben so viel Blättern Nic. Dorigny: Psyches et amoris nuptiae etc. a J. P. Bellori notis illustratae. Copien dieser letztern lieferte in 14 Bl. Susanna Maria Sandrart. Gerhard Audran stach die 14 Lunetten und die Sinnbilder in 15 Blättern nebst dem Titel. Neuerlich stachen diese Gemälde Feoli, Ghigi, Leonetti, Mohetti, Ricciani und Campanella.

Einzeln gestochen sind:

Die zwei Hauptdeckenbilder von F. Paria und Ciatres.

Das Göttergericht allein von A. Veneziano und Marco di Ravenna, und copirt von M. Lucchese (ML).

Das Hochzeitmal, wahrscheinlich von den beiden ersten Künstlern; ein Blatt ist mit A. Salamanca exc. 1545 bezeichnet. Ein drittes Blatt dieser Vorstellung, wo eine Grazie den Nektar auf Psyche's Kopf gießt, ist mit den verschlungenen Buchstaben MS signirt.

Venus zeigt ihrem Sohne ihre Nebenbuhlerin, von Marc-Anton.

Amor zeigt den drei Grazien seine Geliebte, von Marc-Anton und Ch. Alberti 1582.

Venus beschwert sich gegen Juno und Ceres, von Marc-Anton, Ch. Alberti 1582, und M. Ravignano.

Venus fährt durch die Lüfte zu Jupiter, und sie beschwert sich bei ihm über das ihr angethane Unrecht, beide v. Ch. Alberti.

Merkur in der Luft bläst die Trompete, von Marc-Anton und einem Ungenannten.

vorstellen *). Diese Blätter wurden von vielen, der Erfindung nach, dem Raphael zugeschrieben, namentlich von Bottari, und auch Le Noir **) gibt die Compositionen als von Rafael entworfen an. Auffallend ist es, daß Bottari hier die Angabe Vasari's verwirft, wenn dieser behauptet, Michael Coxcie aus Mecheln habe die 32 Blätter gezeichnet. Vasari redet von Blättern, die er mit Augen gesehen, und von einem Meister, der lange Zeit in Italien verweilte, dessen Bekanntschaft er wahrscheinlich gemacht hat. Daß die Blätter in Rafael's Geist ausgeführt sind, kann nicht auffallend erscheinen, denn Coxcie studirte eifrig nach Raphael, und ahmte ihn nach; er entlehnte sogar manche Figur aus den Werken dieses großen Meisters, ein Plagiat, das zu seinem Leidwesen H. Cock durch seine Sammlung von Kupferstichen nach Rafael der Welt vor Augen legte. Es ist daher kein Grund vorhanden, die Auktorität Vasari's zu verkennen, der die Sache gewiß wissen konnte, und somit dürfen wir diese bekannten Zeichnungen aus der Reihe der Werke Rafael's streichen, da sie überdieß auch, obgleich zu Coxcie's besten Produktionen gehörend, für Rafael's Arbeit zu gering erscheinen.

Psyche, von zwei Amorinen getragen, bringt die Büchse, von einem Ungenannten bisweilen mit Lafreri bezeichnet.

Psyche überreicht die Büchse der Venus, von Marc-Anton und L. Suavius.

Amor liebkost den Jupiter, um Psyche's Leiden zu enden, von Marc-Anton, Ch. Alberti 1580, und einem Ungenannten.

Merkur führt Psyche zum Olymp, von Marc-Anton und M. Lucchese.

Amor, der über dem Haupte den Köcher und Bogen hält, von Ch. Alberti, ohne Namen.

Amor, der einen Löwen und ein Seepferd bändiget, von demselben. Beide sind Lunettenbilder.

*) Gestochen von Augustin von Venedig und nach Einigen hätte auch Marc-Anton Theil daran. Gaultier lieferte 1580 Copien in 8. und Landon gab sie in Umrissen.

**) Histoire de la peinture sur verre. Paris 1803. Diese Zeichnungen wurden auch zum Muster einer Reihe von Glasmalereien.

Der Abt de Marolles behauptet auch *), Rafael habe die Zeichnungen zu den Holzschnitten der französischen Uebersetzung des Traumes des Poliphilus gemacht, die 1545 zu Paris von Jacques Kerver gedruckt wurde. Das Ungereimte dieser Behauptung ergibt sich gleich, wenn man bedenkt, daß Rafael im Jahre 1520 gestorben ist, und dennoch haben sie Florent le Comte **) und andere nachgeschrieben. Auch Heinecke ***) erkennt in den Zeichnungen Rafael's Hand, doch glaubt er, daß diesem Künstler nicht alle 192 Stücke angehören, sondern nur die 86 historischen. Dieser Schriftsteller verwechselt die zweite italienische Ausgabe ****) mit der französischen, und gibt an, daß der allgemeinen Sage nach Rafael diese Vorstellungen wieder gezeichnet, jedoch den Sinn des ersten Künstlers beibehalten habe. Hier herrscht gleicher Irrthum, wie in de Marolles Angabe; denn die zweite italienische Ausgabe erschien erst 1545, also fünf und zwanzig Jahre nach Rafael's Tod, und daher kann er die Ideen und Vorstellungen der ersten nicht wieder gezeichnet haben, und noch weniger können ihm die geistvollen Veränderungen beigemessen werden, welche man in den Bildern der französischen Uebersetzung findet *****).

---

*) Catalogues de Livres, d'Estampes et de Figures en taille-douce. Paris 1666 und 1672.

**) Cabinet des singularités III, 481. Ed. II.

***) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen II. 360.

****) Sie führt den Titel: La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioè Pugna d'Amore in sogno. Dov' egli monstra, che tutte le cose humane non sono altro che sogno etc. Ristampato di novo, et ricorretto con somma diligentia, à maggior commodo dei lettori. In Venetia MDXXXXV. Aldus. 4.

*****) Sie ist betitelt: Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, deduisant comme amour le combat a l'occasion de Polia etc. Paris. Pour J. Kerver M. D. LIIII. Die zweite Ausgabe, welche man die gute nennt, ist von 1554 und die dritte von 1561. In allen drei Ausgaben ist der Druck schön. Eine vierte Ausgabe dieses Werkes, mit einigen Veränderungen und einem Titel, worauf die wunderbarsten Zeichen und Em=

Aus den angeführten Zeitverhältnissen ergibt sich, daß Rafael die Zeichnungen zur spätern Ausgabe dieses berühmten Buches, das unter dem Titel der Hypnerotomachia Poliphili bekannt ist, und dem Dominicaner Francesco Colonna angehöret, einem vielverlachten Manne, der aber unter die gelehrtesten Geistlichen seines Zeitalters zu zählen ist, nicht gefertiget haben konnte, und auch die der ersten Ausgabe vom Jahre 1499 *), die übrigens mit den späteren völlig übereinkommen, so daß man nicht einmal sagen kann, der Künstler habe sie wieder gezeichnet, können nicht von ihm herrühren; denn Rafael war damals noch nicht 16 Jahre alt, in der Werkstätte des Perugino und konnte kaum gebraucht worden seyn, diese Zeichnungen zu entwerfen.

Der Verfertiger derselben ist daher unter die Unbekannten zu zählen, eben so wie der Formschneider; beide aber verrathen eine nicht gemeine Geschicklichkeit. In einigen Theilen nähert sich die Zeichnung im Charakter derjenigen in den Blättern aus der Fabel der Psyche.

Galathea.

In der gegen die Tiber gerichteten Loge der Villa Farnesina befindet sich jenes Bild, welches seit Vasari für eine Darstellung der Galathea **) gehalten wird, das aber nach

---

bleme abgebildet sind, gab 1600 Beroaldus de Verville heraus, unter dem Titel: Le tableaux des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont representés dans le songe de Poliphile etc. 4.

*) Der Titel dieser Ausgabe in groß Quart lautet: Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat. Am Ende des Blattes mit den Druckfehlern liest man: Venetiis Mense decembri: M. ID. in aedibus Aldi Manutii, accuratissime. Das Werk ist ohne Seitenzahlen, und mit einer großen Menge von Holzschnitten versehen.

**) Rafael scheint das Bild selbst Galathea genannt zu haben; wenigstens wollte er sie vorstellen. Gestochen ist es von Marc-An-

Rumohr's Vermuthung einen ganz andern Gegenstand vorstellen dürfte. Die Nereide, oder vielleicht die Venus von Nymphen und Meergöttern umgeben, durchschifft auf einer Muschel, welche zwei Delphine ziehen, das feuchte Reich ihres Vaters. Liebesgötter, über dem Zuge fliegend, senden ihre Pfeile auf alle Theilnehmenden herab und jede fühlt deren Wirkung. Eine der Nymphen auf dem Rücken eines halb Menschen-, halb Pferd-ähnlichen Meergottes sitzend, hat ihre weißen Arme schon um den nervigten Hals des Geliebten geschlungen, der sie entführt; eine andere, nach dem Vorgrunde zu, und dem Wagen der Galathea näher, wird von einem Triton feurig umarmt. Auch eine dritte zeigt keine Sprödigkeit; sie lächelt ihrem Entführer zu und entfaltet mit ausgebreiteten Armen ein Gewand, das vom Hauche des Zephyr getrieben wird. Galathea widersteht noch allein, aber in ihren Augen erkennt man, der Liebesgott werde siegen, sobald sich der schöne Acis ihren Blicken zeigt. Vornen ist ein anderer Amor bemüht, den Zug der beiden an den Wagen gespannten Delphine zu hemmen.

In der Abhandlung eines Ungenannten*) wird angedeutet, Rafael habe durch die angebliche Galathea einen neuen Cyclus beginnen wollen, welcher, mit dem der äußern Loge zusammenhängend, diesen erst ergänzt haben würde. Aus dem Umstande, daß der beabsichtigte Cyclus unvollendet geblieben, schließt Rumohr **), daß die Galathea, oder Liebesgöttin, nicht, wie man bisweilen behauptet, schon unter Julius II., vielmehr selbst später gemalt sei, als die Fabel der Psyche. In jeder Beziehung ist es auffallend, daß der Eigenthümer ein so glänzend begonnenes Werk aufgegeben haben sollte, um zu einem neuen überzugehen. Ein solches Abschweifen ist auch in Rafael's

---

ton und gut copirt von Marco di Ravenna. H. Golzius hat sie 1592 schon gestochen; auch M. Bocquet, B. Picart und Dom. Cunego haben das Werk in Kupfer gegeben. Das neueste Blatt ist von Richomme trefflich gestochen.

*) Alcune riflessioni di un Oltramontano sur la creduta Galatea. Palermo 1816.

**) Ital. Forschungen III. 141.

Künstler-Leben ohne Beispiel und gegen seine Angewöhnung, stets einen Gegenstand mit ausdauernder Liebe und Kraft zu Ende zu führen. Die Meinung also, daß Rafael dieses Werk erst in der letzten Zeit seines Lebens begonnen habe, hat große Wahrscheinlichkeit für sich, und das Unternehmen hat sich vielleicht nur wegen anderer unausweichlicher Bethätigungen in die Länge gezogen; denn in diese Zeit fällt auch der Auftrag des Pabstes, das vierte Zimmer im Vatican mit Gemälden zu verzieren, an deren Vollendung, so wie an dem weitern Verfolge des muthmaßlichen Cyclus, der Tod den Künstler verhinderte.

Daß die Galathea in einer ungleich spätern, als in der von Quatremère angenommenen Zeit gemalt sei, glaubt Baron Rumohr auch aus der technischen Ausführung zu erkennen. Verglichen mit den Musen im Parnaß, deren malerische Behandlung weich und schmelzend, deren Charakter lieblich ist, zeigt sich ihm in der Galathea eine gewisse an Härte gränzende Festigkeit des Vortrages, ein neues Roth, und in den Formen bereits ein Anklang jener Derbheit, zu welcher Rafael sehr spät allmählig übergegangen.

Villa Magnani.

Mehr als die Malereien der Farnesina verwittert sind die verwandten Darstellungen in der Loge jenes Gartenhauses, welches über den Kaiserpallästen, unweit der farnesischen Gärten und des Klosters S. Bonaventura liegt. Diese Villa hat oft den Namen geändert: sie hieß Villa Spada, Santini rc. und jetzt Magnani. Ungeachtet diese Gemälde so sehr gelitten haben, so werden sie doch von Kunstfreunden aufgesucht, die Composition und besonders die schönen Köpfe, bewundert, welche Rafael nach Rumohr's Vermuthung mit eigener Hand könnte übergangen haben.

Die Gegenstände der Gemälde sind folgende:

1) Vulkan und Minerva, oder wie andere es nennen: die Entstehung des Erechtheus.

2) Die Entstehung der Göttin der Schönheit aus dem Meerschaume.

3) Eine Nereide und ein Genius.

4) Venus an dem Gestade eines Baches.

5) ein Satyr oder ein Faun, wie Heyne vermuthet, der eine aus dem Bade steigende Nymphe belauscht.

6) Cupido und Pan.

7) Venus in dem Schooße eines Jünglings. Man nennt es Venus und Anchises und oft auch Angelica und Medor; allein der Künstler hat hier Bacchus und Venus vorgestellt.

8) Venus und Amor.

Das erste, zweite und sechste dieser reizenden Gemälde waren schon vor mehr als einem halben Jahrhunderte erloschen, und die übrigen sind nur mehr Spuren der ehemaligen Pracht. Auch ist hier das Meiste, wie in der Farnesina, von Rafael's Schülern ausgeführt, doch übertrafen diese Gemälde, wie noch aus den Ueberresten zu ersehen, jene an Schönheit der Form und an Feinheit der Umrisse. Die Decke ist mit Arabesken und mit zwei in der Art antiker Basreliefs gemalten Bildern geziert. Es ist zu vermuthen, daß der Ort, wo diese Gemälde sich befinden, zu einem Badezimmer gedient habe, und daß es dasjenige sei, dessen der Cardinal Bembo in einem Briefe an den Cardinal Cornaro erwähnt. Die Vorstellungen sind auch für ein Badezimmer geeignet, das gewiß das reizendste war, welches je ein Cardinal besessen. Füßly ist im Irrthum, wenn er in seinem allgemeinen Künstler-Lexikon dieses Badezimmer in Rubera sucht, wohin nur der Brief gerichtet war, und auch Landon gibt fälschlich an, daß diese Gemälde in einem Cabinette Julius II. im Vatikan sich befunden haben *).

Dieses von Landon erwähnte kleine Zimmer befindet sich im dritten Stockwerke der Loggien und führt den Namen Bagno di Giulio. Es ist ebenfalls nach Rafael's Erfindung mit gemalten Arabesken und kleinen Bildern mythologischer Gegen-

*) Die Gemälde der Villa Magnani hat Marco di Ravenna mit besonderer Liebe in Kupfer gestochen.

stände geschmückt, die zwar sehr gelitten haben, aber nichts desto weniger Aufmerksamkeit verdienen *).

Villa Nelli.

Noch vor dem Tode des Meisters mochte auch dessen Gartenhaus, das jetzt den Namen Villa Olgiati oder Nelli führt, mit kleineren, in leichte Verzierungen verflochtenen, Bildern geschmückt worden seyn. In dieser Villa pflegte der Künstler zuweilen in den Armen der Liebe auszuruhen, und daher tritt uns das Bild seiner Geliebten in so vielen Stellungen entgegen. Die drei Hauptbilder dieses Gartenhauses, die Anmuth und Liebreiz athmen, stellen Alexanders Hochzeit mit Roxane, die letztere an der Toilette und Männer und Weiber in nackten Figuren von den schönsten Umrissen dar, wie selbe, während Amor schläft, seine Pfeile gegen eine Scheibe schießen, woher das Bild den Namen il Bersaglio erhalten hat. Die übrigen Figuren in den Verzierungen sind eben so viele Träume einer süß-schwärmenden Einbildungskraft. Wir erblicken hier bald Sirenen, deren Schwänze sich in Blumen endigen, bald Männer, welche leicht über Blumenstängel wegschlüpfen, dann wieder Amorine mit verschiedenen Spielen beschäftiget, und andere liebliche Gebilde. Alles verkündet hier den Ort der Freuden eines Mannes, der auch die kleinsten derselben durch die Feinheit seiner Empfindungen aufzufassen und durch den Reiz der Einbildungskraft zu erhöhen wußte **).

Sala di Constantino.

Die letzte öffentliche Arbeit, welche Rafael neben der Ausführung der Cartons zu den Tapeten für Leo X. unternahm, war die Ausschmückung jener vierten Stanze des Vatikans, welche unter dem Namen der Sala grande di Constantino

*) F. X. Gonzales hat diese Bilder auf 7 Tafeln gestochen.

**) Die Hochzeit der Roxane hat Marc-Anton und Volpato gestochen. N. Cochin stach diese Composition nach einer Federzeichnung für Crozat, und später Caylus. Landon gab sie in Umrissen.

bekannt ist. Die Vollendung der Gemälde, deren Gegenstände aus dem Leben Constantin des Großen entnommen sind, erlebte der Künstler nicht mehr, ja er entwarf kaum zu allen die Zeichnungen, denn er gab, sei es von der Ungeduld des heiligen Vaters getrieben, oder aus eigenem Antriebe, die Cartons zu den Arazzi und einigen andern Arbeiten, welche zu den letzten gehören, womit er sein thätiges Leben bald nachher zu frühe beschloß, den Vorzug. Von den Zeichnungen zu den Wandgemälden dieses 82 Palm langen und 58 Palm breiten Saales unternahmen sogleich nach dem Tode desselben seine Schüler und Erben Giulio Romano und Franzesco Penni die Ausführung, aber nach dem bald darauf erfolgten Ableben Leo's X. ward von seinem Nachfolger Hadrian VI. mit andern Kunstarbeiten in Rom auch diese eingestellt und ihre Vollendung erfolgte daher erst im Pontifikate Clemens VII., der drei und zwanzig Monate nach Leo's X. Tod den päbstlichen Stuhl bestieg. Giulio, der über die Gemälde die Aufsicht führte, hatte, ausser dem genannten Penni, auch den Raffaele dal Colle zum Gehülfen. Er erlaubte sich dabei mehrere Veränderungen in der Composition seines Lehrers, wählte auch, wie wohl zu billigen seyn möchte, — die Fresco- anstatt der Oelmalerei, mit der Rafael diese Gemälde auszuführen gedachte, ließ jedoch zwei bereits in Oel gemalte Figuren stehen.

Das erste der vier großen Bilder dieses Saales stellt den Kaiser Constantin vor, wie er eine Rede an seine Soldaten hält, um ihnen die Erscheinung des Kreuzes und den dadurch verheißenen Sieg über den Maxentius zu verkünden *). Er ist vom Beschauer links, vor dem kaiserlichen Zelte, stehend auf einem Tribunale vorgestellt. Seine Figur ist nicht sonderlich bedeutend. Dagegen herrscht viel Leben in den Kriegern, die sich um ihn versammeln, theils auf seine Worte hörend, theils das am Himmel erscheinende Kreuz betrachtend, bei dem man in griechischer Sprache liest: In diesem siege. Mehr im Hintergrunde eilen Soldaten herbei, um dieses Wunder dem Kaiser

*) Gestochen von F. Aquila in den picturis Raffaelis, und einem Ungenannten.

zu verkünden. In der Ferne sieht man die Tiber mit der Pons Aelius, die Mausoleen des Augustus und Hadrian und eine Pyramide, vermuthlich das sogenannte Grabmal des Romulus, das bis auf die Zeiten Alexander VI. stand.

Von diesem Gemälde befindet sich die Originalzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, wo sie schon zu Richardson's Zeiten war; es zeigen sich aber bei dem Vergleiche mit dem Gemälde wesentliche Abänderungen, besonders eine, weder dem Gegenstand angemessene, noch in ihrer Erscheinung erfreuliche Episode mit dem nackten Zwerge, der sich auf dem Vorgrunde vom Beschauer rechts den Helm aufsetzt. Diese kommt auf Rechnung des Giulio Pipi, der wahrscheinlich von seinen Obern, vielleicht vom Pabste selbst, genöthiget war, diese Figur im Bilde anzubringen. Richardson und Taja *) erklären sie für den Gradasso Berettoi, den Zwerg des Cardinals Hippolytus von Medici, welcher wegen seiner Häßlichkeit in einem Gedichte des Berini gepriesen wird. Die beiden neben dem Kaiser stehenden Knaben, die an Edelknaben des Mittelalters erinnern, von denen der eine einen Helm, der andere ein Schwert hält, sind, so wie die Engel, welche das Kreuz tragen, ebenfalls Zusätze des gedachten Künstlers. Auch sind von ihm, um Platz für den Zwerg zu gewinnen, die auf dieser Seite herbeieilenden Krieger mehr, als in Rafael's Zeichnung, zurückgestellt worden.

Die Schlacht mit dem Maxentius bei der Milvischen Brücke, der Gegenstand des zweiten Bildes ist nicht allein unter den Gemälden dieses Saales das vorzüglichste, sondern überhaupt eine der bewunderungswürdigsten Compositionen Rafael's und unter den Darstellungen kriegerischer Begebenheiten ein einziges Werk, welches allen Künstlern, die im heroischen Sinne dieses Faches namhafte Werke geliefert, zum Muster diente.**) Seine Vortrefflichkeit kann anschaulicher werden durch

*) Descrizione del palazzo Vaticano.

**) Gest. von Pietro Aquila auf 4 Bl., die trefflich gearbeitet, voll Ausdruck und Zartheit sind, auch von M. Petrejus, Cavalleriis und Boeiriot. Auch von einem Ungenannten ist das Bild gut gest.

Vergleichung mit den Schlachtgemälden des Le Brun und anderer späterer Künstler, die zwar reich an Stellungen und Gruppen, aber arm an Ideen sind, und des tiefen Ausdruckes der Seele und der Motive entbehren, wodurch Gegenstände dieser Art den Charakter des Tragischen erhalten, welches neuere, vornehmlich französische Maler, durch das Gräßliche zu erreichen wähnen.

Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges, welcher mit Constantins Herrschaft die des Christenthums begründete. Die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Hier erscheint der Kaiser an der Spitze seines Heeres. Sein Roß, im stolzen Gefühle den Sieger zu tragen, schreitet über niedergeworfene Feinde. Ihm folgen die Träger der Fahnen, auf denen sich das triumphirende Kreuz erhebt, und die zur Schlacht und zum Siege blasenden Trompeter. Engel schweben über ihm zum Zeichen des göttlichen Beistandes. Zwei Reiter kommen ihm entgegen gesprengt mit Häuptern erschlagener Feinde. Ein dritter zeigt ihm den mit seinem Pferde in den Strom gefallenen Maxentius, gegen den er den Speer erhebt, während derselbe im Ausdruck der Verzweiflung eines Tyrannen und Bösewichts mit den Fluthen des Wassers ringt, und die letzten vergeblichen Kräfte dem Untergange zu entgehen zeigt.

Am Ufer wehrt sich ein Reiter des besiegten Heeres, in nachtheiliger Lage, auf seinem durch eine tiefe Wunde niedergesunkenen Pferde mit äußerster Hartnäckigkeit gegen einen das Schwert auf ihn zückenden Krieger. Sonst ist hier nur Flucht und Niederlage. Im Flusse sind zwei mit Flüchtigen angefüllte Fahrzeuge. Das eine beginnt unter der Last der Menschen zu sinken, die bei dieser sie bedrohenden Gefahr auch den Pfeilen der am Ufer stehenden Bogenschützen ausgesetzt sind, gegen die sie sich mit ihren Schilden bedecken. Auf dem andern wehrt, um es vor dem Sinken zu bewahren, ein Krieger zwei schwimmende Gefährten ab, die das Schiffchen ersteigen wollen. Im Hintergrunde zieht ein Theil des siegenden Heeres über die milvische Brücke nach Rom.

Auf der entgegengesetzten Seite des Bildes, vom Beschauer links, erscheint noch im Schlachtgewühle der Kampf um Leben

und Tod. Hier fällt ein Krieger des Fußvolkes in die Zügel des gegen ihn ansprengenden Reiters. Ein anderer, niedergedrückt von seinem Gegner auf ein gesunkenes Pferd, sucht, auf ihn sein Schwert zückend, den Todesstreich zu entfernen, den er ihm zu geben begriffen ist. Ein dritter wird beim Herabfallen vom Pferde, an dessen Mähne er sich zu halten strebt, von einem feindlichen Reiter mit dem Speere durchbohrt. Am Ende des Bildes erhebt ein alter Krieger einen todten Jüngling, der eine Fahne trug, wehmuthsvoll vom Schlachtfelde; eine vortreffliche und mit Recht bewunderte Gruppe. Die Ferne zeigt die Gegend bei der milvischen Brücke, dem heutigen Ponte Molle.

Zu diesem 50 Palm langen und 22 Palm hohen Gemälde machte Rafael ebenfalls den Carton, von dem sich aber nur noch einige Ueberbleibsel auf der Bibliothek zu Mailand befinden. Richardson spricht von einer Zeichnung, die zu seiner Zeit zu Paris in der Sammlung des Crozat war, wohin sie aus dem Besitze des Grafen Malvasia zu Bologna gekommen war. Der letztere erwähnt derselben in seiner Felsina pittrice*) und bei ihm sah sie, dem Bellori zufolge**), der bekannte Maler Andrea Sacchi. Es frägt sich, ob sie dieselbe sei, die sich ehemals im Pallaste Borghese befand, und für Original gehalten ward.

Giulio hat hier in Rafael's Composition weder Figuren verändert, noch welche von seiner Erfindung hinzugesetzt, wie er es in der Vision Constantin's gethan, hingegen aber mehrere weggelassen. Darunter bemerkt Richardson einen Fahnenträger und zwei andere Figuren, die sich im Flusse durch Schwimmen zu retten suchen. Im Hintergrunde sollte nach Rafael's Idee eine perspektivisch hinausgehende Gebirgsgegend mit mehreren Schluchten erscheinen, in welcher sich kämpfende Krieger von da mit den vorderen Figuren verbinden.

Die Schlacht Constantin's verdient in Rücksicht auf die Kunst der Anordnung unter die größten Meisterstücke unsers

*) Vita di A. Carracci, part. III. p. 522.

**) Descrizione delle imagini depinte da Raffaello da Urbino p. 38.

Künstlers gezählt zu werden, und sie ist in ihrer Art eben so vollkommen und preiswürdig, als die Schule von Athen in der ihrigen ist. Denn wenn das auffallend Zierliche, Geordnete, Abgewogene bei dieser sich zu der ruhigen Würde des Gegenstandes sehr gut schickt, so hatte die Kunst doch wenigstens den Vortheil, daß sie sich zeigen durfte. In der Schlacht Constantin's aber, wo Unruhe und Getümmel herrschen mußte, konnte sie nur versteckt wirken, also wurde hier ohne Zweifel noch ein größerer Aufwand erfordert, um zu gleichem Grade der Vortrefflichkeit zu gelangen. Constantin ist eigentlich Mittelpunkt und die Hauptperson des Ganzen, das siegreiche Heer folgt seinem Führer und vor ihm her ist Flucht und Niederlage der Feinde. Bei aller anscheinenden Verwirrung, Unruhe und Geräusch ist dennoch immer einer jeden Gruppe oder Masse von Figuren eine andere entgegengesetzt, die ihr das Gleichgewicht hält; kein Theil des ganzen großen Bildes ist müssig oder leer, keiner überwiegt, sondern das Interesse ist, von der Mitte aus, mit unübertrefflicher Kunst und weisem Bedacht gegen die Enden des Bildes ausgetheilt*). Rafael, sagt Speth, hatte in diesem Werke, mehr als in allen übrigen des Vatikans, Gelegenheit, sich als tüchtiger, vielgewandter Zeichner zu bewähren; einmal des häufig vorkommenden Nackten und dann der schwierigsten Lagen und Stellungen wegen, worin die Glieder oft in den sonderbarsten Wendungen und Verkürzungen sich zeigen. Was man hie und da den Umrissen Hartes und Unrichtiges der Lage der Muskeln vorwerfen zu müssen glaubt, möchte wohl eher auf Rechnung des Giulio zu setzen seyn, der das Ganze nach Rafael's Carton mit nicht gemeiner Meisterschaft des Pinsels in Farbe setzte. Eben so dürfte, nach Speth's Vermuthung **), auch der Tadel unordentlicher Anhäufungen der Figuren ohne ausgezeichnete Gruppenabsonderung größtentheils ihm, dem Maler, zur Last gelegt werden, der das Vor- und Rückwärts durch Dunkel und Helle in wohlvertheilten Massen, mit Beihülfe treffender Abstufung verschiedener Lokaltöne

*) Propyläen I. 2. 111.

**) Kunst in Italien II. 289.

nicht genug bezeichnet hat, was er mit seiner monotonen, dunkelbraunen Färbung, ohne Mitteltinten, ohne Harmonie, ohne Luftperspektive nicht bewirken konnte. Uebrigens verfuhr Rafael hier in der Zeichnung mit großer Bestimmtheit. Auch seine Pferde sind von breitem, majestätischen Bau, gewaltige Thiere, nicht ohne Spur der Antike. Aber der Ausdruck übertrifft alles, was Mannigfaltigkeit und die richtigste Bezeichnung der Charaktere anbelangt. Wuth, Schrecken, Verzweiflung, Tod malt sich auf allen wesentlichen Gesichtern. Es ist überhaupt keine Gemüthsbewegung, kein Charakter der Leidenschaft, den Rafael nicht bemerkt, ausgedrückt und auf hundertfache Weise doch angemessen dargestellt hätte. Seine Figuren lieben, schmachten, fürchten, hoffen, wagen; sie zeigen Zorn, Versöhnlichkeit, Demuth, Stolz, wie es die Verhältnisse fordern. Seine Gestalten reißen in die dargestellte Begebenheit hin; denn Rafael suchte diese immer so anschaulich als möglich zu machen, und der Beschauer bleibt nie frei von den Eindrücken, die sie in der Wirklichkeit verursachen müßten.

Der Gegenstand des dritten Gemäldes dieses Saales ist die Taufe Constantin's, welche, nach der auf den untergeschobenen Akten des hl. Sylvester beruhenden Sage, in der Taufkapelle des Laterans vorgestellt ist *). Die Säulen erscheinen hier von grauem Granit, nicht von Porphyr, wie in diesem noch vorhandenen Gebäude. In der mittleren Tiefe, zu der einige Stufen hinabführen, erfolgt die heilige Handlung. Der Pabst Sylvester, in der Person Clemens VII. vorgestellt, gibt dem vor ihm knienden Kaiser mit der Rechten die Taufe, indem er die Linke auf ein geöffnetes Buch legt, welches ein Geistlicher hält. Man liest in demselben: Hodie salus Urbi et Imperio facta est. Ein Kirchendiener hält ein Tuch, um den Kaiser nach der Taufe abzutrocknen, und ein Diaconus auf einer Schüssel das Fläschchen mit dem heiligen Oel, zu seiner bevorstehenden Salbung. Auf den Stufen sitzt ein Edelknabe mit des Kaisers Schwert, Schild und Panzer. Unter den nach dem Hintergrunde erscheinenden Figuren befinden sich

*) Gestochen von F. Aquila, Augustin von Venedig.

zwei Knaben mit Leuchtern, der Kreuzträger, bei dem der Baldachin des Pabstes hervorragt, und ein bejahrter fast ganz entblößter Mann, der zwei Knaben, vermuthlich zur Taufe, herbeiführt. An beiden Enden des Bildes sind zwei oberhalb der Stufen stehende Figuren zu bemerken. In der einen, vom Beschauer rechts, ein junger Mann in römischer Kriegskleidung, den die Krone als eine fürstliche Person bezeichnet, läßt sich Crispus, Constantin's Sohn, vermuthen, der, wie die Sage behauptet, mit seinem Vater die Taufe erhielt. Die andere, vom Beschauer links, ein ältlicher Mann in schwarzer, der Zeit des Künstlers entsprechender Kleidung, ist vermuthlich der nach Vasari auf diesem Gemälde vorgestellte Rhodiserritter und Hofcavalier (Cavalierino) Clemens VII., Niccolo Vespucci. Montagnani liest statt Cavalierino: Cavalierini, macht daraus einen eigenen Namen und eine von diesem Vespucci verschiedene Person. Nach seiner, auf diesem sonderbaren Irrthume beruhenden Erklärung ist der angebliche Cavalierini in dem schwarz gekleideten Manne, Vespucci hingegen in der Figur vorgestellt, in welcher die gelehrten Verfasser der neuesten Beschreibung Roms den Crispus zu erkennen glauben.

Auch die Taufe Constantin's ist hinsichtlich der guten Anordnung auszuzeichnen, im Ausdrucke der Köpfe herrscht viel individuelles Leben, es fehlt aber die Kraft. Das Bild ist, in Vergleichung mit der Schlacht, schwächer, verwischter und unentschlossener, sowohl in Farbe als in der Behandlung; man bemerkt hin und wieder verschobene, kleinliche, unrichtig gezeichnete Stellen, aber das Ganze ist mit unverkennbarem Fleiße ausgeführt. Die Gewänder sind hübsch gelegt, ihre Massen aber werden oft unterbrochen, und verlieren daher das Auffallende, Wirksame. Dieses Gemälde ist von Franzesco Penni wahrscheinlich nach einer Zeichnung oder Skizze Rafael's vollendet.

Das letzte Bild dieser Folge stellt Constantin den Großen vor, wie er, nach der auf der angeblichen Schenkungsakte beruhenden Sage, dem Pabste die Herrschaft von Rom ertheilt *). Die Scene ist das Innere der alten Peterskirche. Der heilige

*) Gest. von F. Aquila, und in ältern Tagen von B, Franco.

Sylvester erscheint auf dem päbstlichen Throne im Mittelgrunde des Bildes, vom Beschauer links. Der Kaiser überreicht ihm kniend die goldene Bildsäule einer Roma und empfängt dafür den päbstlichen Segen. Er ist in antiker Rüstung vorgestellt: die meisten übrigen Figuren zeigen das Costüm der Zeit des Malers. Die päbstliche Schweizergarde erscheint fast in derselben Tracht wie gegenwärtig. Unter den nach dem Hintergrunde gegen den Thron stehenden Personen ist ein Mann zu bemerken, der ein Kreuz auf der Brust und einen schwarzen Mantel mit weißem Pelze ausgeschlagen trägt. Bellori erklärt ihn für den Großmeister aus der flavischen Familie des angeblich von Constantin gestifteten Ordens des hl. Georgius. Vasari erwähnt, wie gewöhnlich, ohne Bezeichnung, unter den auf diesem Gemälde befindlichen Bildnissen, den Giulio Romano, Baldassare Castiglione, Pontano und Marullo. Den Castiglione glaubt Montagnani in dem am Ende des Bildes vom Beschauer rechts stehenden Jünglinge, im Costüme der Zeit des Künstlers, zu erkennen. Er zeigt ein Alter von kaum zwanzig Jahren, und Castiglione war zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes, die um 1524 fällt, 46 Jahre alt; er kann demnach unmöglich in dieser Figur vorgestellt seyn. Für den Giulio Romano erklärt Montagnani den auf derselben Seite des Bildes, hinter der zweiten der vordersten Säulen, erhaben stehenden Mann, der seine Mütze vom Haupte zieht. Er scheint bedeutend älter als 32 Jahre, in denen sich damals der gedachte Künstler befand. Unter den zahlreichen Zuschauern befinden sich auf dem Vorgrunde schöne weibliche Figuren. Ein Knabe, der auf einem Hunde, mit ihm spielend, sitzt, ist eine anmuthige, aber hier im Innern einer Kirche wohl nicht angemessene Episode.

Dieses Bild dürfte in der Composition den Vorzug vor der Taufe haben, in welcher, wie in dem Schwur Leo III. und der Krönung Carl des Großen das Beschreibende einer Funktion sehr vorherrschend ist. Die Idee Rafael's erlitt auch in diesem Bilde Veränderung, aber doch ist Alles sehr bestimmt und meistens auch gut gezeichnet, der Ausdruck in den Gesichtern lebhafter als im vorigen Bilde, und die Ausführung unstreitig vorzüglicher als in diesem. Von wem diese herrühre,

wissen wir nicht historisch. Vasari nennt im Leben des Giulio Romano die sämmtlichen bisher betrachteten Gemälde Werke dieses Künstlers, wahrscheinlich aber nicht in Beziehung auf die Ausführung mit eigner Hand, sondern auf die Leitung und Verfertigung von Cartons derselben. Denn im Leben des F. Penni spricht er von der Theilnahme dieses Künstlers an der Ausführung der Gemälde und an einem andern Orte *) auch von der des Rafael dal Colle, eines Schülers des Giulio. Diesem letztern schreibt man nun gewöhnlich die Ausführung der Schenkung Roms zu, die ihm ihrer Vortrefflichkeit wegen weit eher angehört, als die Taufe Constantin's. Die Verfasser der Beschreibung Roms betrachten auch die Erscheinung des Kreuzes und die Schlacht als unstreitige Werke von diesem Künstler.

Im Saale Constantin's hat Rafael wahrscheinlich nicht mehr als die allegorischen Figuren der Freundlichkeit (Comitas) und der Gerechtigkeit **) mit Oelfarben auf die Mauer gemalt, und dieses, wie zu vermuthen, kurz vor seinem Tode. Sie sind in einem großen Style gezeichnet und gemalt und im Verhältnisse zu den übrigen Malereien des Saales nur zu kräftig. Die Freundlichkeit hat einen schönen Kopf und einen reizenden Haarputz, auch ist sie gut beleuchtet; aber die Falten ihres Gewandes sind nicht so zierlich und einfach, wie an manchen andern rafaelischen Figuren, und erinnern an den formlosen Faltenwurf späterer Künstler. Die Gerechtigkeit ist etwas grauer und schmutziger colorirt als die Freundlichkeit, und ihr Kopf weniger natürlich und gemüthlich; dagegen sind die Falten besser gerathen, die Stellung zierlich und die Zeichnung im Ganzen vortrefflich. Besonders ist der erhobene linke Arm sehr schön. Diesen allegorischen Figuren sind Attribute beigegeben. Der Comitas ein Lamm und der Gerechtigkeit ein Strauß: die Bedeutung dieses letzteren ist schwer zu errathen ***). Nach Montagnani soll dieses ungewöhnliche Attribut

*) Vita di Christoph. Gherardi VIII. 135.

**) Gestochen von R. Strange.

***) Propyläen I. 2. 97.

bedeuten, daß, wie der Strauß — nach der Behauptung der Naturkundigen des Alterthums — für seine Eier keine weitere Sorge trägt, auch der Richter, bei Verwaltung der Gerechtigkeit auf seine eigenen Kinder keine Rücksicht nehmen soll.

Es befinden sich in diesem Saale noch mehrere allegorische Figuren zwischen den betrachteten historischen Gemälden, als Attribute der neben ihnen gemalten heiligen Päbste, die sitzend vorgestellt sind. Diese wurden nach Vasari noch im Pontifikate Leo's von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Später hat man ihre Ausführung dem Rafael zugeschrieben, und namentlich in dem Kopfe des Pabstes Urbanus die Hand unsers Künstlers zu erkennen geglaubt. Allein ein hinlänglicher Grund dagegen ist schon der Umstand, daß er in Fresco und nicht in Oel gemalt ist, wie Rafael die Malereien dieses Saales auszuführen gedachte. Wahrscheinlicher ist er daher dem Giulio Romano zuzuschreiben, dessen Kunstvermögen auch die allerdings vorzügliche Ausführung dieses Kopfes nicht übersteigen dürfte. In den meisten Päbsten, und auf sie bezüglichen Figuren, ist die Ausführung zu mittelmäßig für diesen so ausgezeichneten Künstler. Ja nicht einmal die Cartone scheinen alle von Rafael herzurühren, denn die Erfindung zeigt in mehreren nichts von Rafael's Geist. In einigen nähert sich der Styl dem seinigen, so wie er in der Transfiguration erscheint.

Die Malereien der Sockelbilder sind bei der Restauration des Carlo Maratta übermalt und ergänzt, zum Theil auch, nach dem gänzlichen Untergange der ursprünglichen, ganz neu gemalt worden. Nach dem Berichte über diese Restauration waren zur Zeit derselben die Hälfte dieser Bilder erloschen, und von einigen keine Spur mehr vorhanden. Die Compositionen der historischen Gemälde entsprechen jedoch noch gegenwärtig den Kupfern des Santo Bartoli. Ohne Zweifel also wurden sie nach diesen ergänzt, deren Verfertigung in das Pontifikat Alexander's VII. und demnach ungefähr 40 Jahre vor jener Restauration fällt. Ob sie damals noch sämmtlich im Wesentlichen erhalten waren, oder ob sie schon Bartoli nach seiner Idee ergänzte, ist nicht zu entscheiden.

Mit den großen historischen Bildern stehen kleinere in Bronze-Farbe in Verbindung. Unter der Erscheinung des Kreu-

zes sind Soldaten vorgestellt, die sich mit Verschanzung des Lagers beschäftigen. Unter der Schlacht stellen zwei Bilder ebenfalls Kriegsverrichtungen der alten Römer vor. Auf dem dritten sieht man den Kaiser Constantin nach dem Siege über den Maxentius auf dem Schlachtfelde. Ihn krönt die Siegesgöttin, vor ihn werden Gefangene gebracht und im Hintergrunde gehen die Christen aus den Katakomben hervor, zur Andeutung der durch diesen Sieg erlangten Freiheit der Kirche. Das vierte Bild stellt ein Schiff vor, auf dem man den Kopf des Maxentius auf einer Stange trägt. Unter der Taufe Constantin's ist der Kaiser vorgestellt, wie er die Edikte gegen die Christen zu verbrennen befiehlt und den Bau der Peterskirche veranstaltet. Der Künstler versinnlichte hier auch die Sage, nach welcher Constantin beim Graben der Fundamente zwölf Körbe mit Schutt selbst weggetragen haben soll, und die Leichname der Apostel sind unter dem bereits fertigen Hauptaltare zu bemerken. In dem zweiten dieser Bilder ist nach Vasari in der Figur des Architekten mit dem Plane Giuliano Lemi vorgestellt, oder, nach Bottari's Bemerkung, der Schüler des Bramante, den jener Schriftsteller im Leben dieses Baumeisters Giuliano Leno nennt. Wo das Bildniß des Bramante sei, das sich nach Vasari ebenfalls hier befinden soll, ist nicht zu bestimmen. Bei der Thüre zum Zimmer Heliodor's sind die Apostel Petrus und Paulus abgebildet, die dem Constantin anempfehlen, sich zur Heilung von seinem Aussatze an den heiligen Sylvester zu wenden. Unter der Schenkung Roms erblickt man die Entdeckung des Kreuzes durch die heil. Helena, und den heil. Sylvester, der durch seinen Segen den Kaiser von der gedachten Krankheit befreit.

Zu derselben Folge gehören auch die an den Seitenwänden der beiden Fenster ebenfalls in Bronzefarbe gemalten Gegenstände. Der heilige Sylvester, welcher den Drachen durch das Zeichen des heil. Kreuzes bindet; Constantin, der seine Mutter Helena bei ihrer Zurückkunft von Jerusalem bewillkommt; die Zerstörung der heidnischen Götterbilder, und ein schreibender Mann, den man für den heiligen Georg erklärt. Diese Bilder sind sehr verdorben, aber ohne Restauration von

neueren Händen. Zu allen diesen Gemälden hat Rafael wahrscheinlich kaum mehr Skizzen hinterlassen. Die Deckenbilder dieses Saales sind von Tomaso Laureti gemalt, aber zu unbedeutend, um eine genaue Betrachtung zu verdienen.

Die öffentlichen Arbeiten, welche Rafael in Rom ausführte, haben wir bereits alle erwähnt; es bleibt uns nur noch übrig, die Oelbilder aufzuzählen, welche in der letzten Zeit seines Lebens ihren Ursprung fanden. Die berühmte heilige Familie für Franz I. und das Musterbild des Erzengels, das sich ebenfalls in Paris befindet, wurden bereits angeführt; an diese nun schließt sich eine der schönsten Schöpfungen dieser Epoche, das Bild der heiligen Margaretha, welche den Drachen überwindet. Die wunderschöne Siegerin setzt den zarten Fuß an den Flügel des zu Boden geworfenen Thieres. Sein offener Rachen würde die Heilige verschlingen, aber es liegt über sich gekehrt, erspart uns so das Abscheuliche seines Anblickes, und erleichtert der Heiligen ihre Uebermacht. Unübertrefflich schön ist die heilige Unschuld, Ruhe und das leichte Dahinschweben über den Abgrund ausgedrückt. Man kennt zweierlei Vorstellungen der heil. Margaretha: die eine lebensgroße Gestalt befindet sich im königlichen französischen Museum, wohin sie von Fontainebleau kam, die andere ist in der kaiserlichen Gallerie zu Wien *). Sie unterscheidet sich von dem Pariser-Bilde durch den Palmzweig, welchen die Heilige in der Hand hält, während die im königlichen Museum zu Paris das Kreuz trägt. Das letztere Bild soll nach Vasari größtentheils ein Werk des Giulio Romano seyn, der es nach der Zeichnung und unter den Augen Rafael's verfertiget hatte. Nach eben diesem Schriftsteller soll es der Künstler an König Franz I. gesandt, nach andern hingegen ein florentinischer Edelmann dasselbe der Kirche St. Martin des Champs zu Paris geschenkt, und späterhin Heinrich IV. es an sich gebracht haben. Dieses Bild hat sehr gelitten.

Bei Gelegenheit der heiligen Margaretha erwähnt Vasari

---

*) Ersteres ist gestochen von C. l'Cort, Desnoyers u. a. Letzteres sehr gut von Rahl.

auch einer heil. Elisabeth, die Rafael für den König von Frankreich gemalt haben soll. Es ist nicht bestimmt anzugeben, welches Bild dieses sei; Hirt jedoch vermuthet, daß Vasari hier jenes große Gemälde, welches eine heilige Familie mit der Elisabeth vorstellt, bezeichnet habe. Dieses Bild soll noch die Hauptzierde in Louvre seyn, mit 1518 bezeichnet.

Hieher gehört ferner die Fornarina im Pallaste Barberini und die Bildnisse der Rechtsgelehrten Baldo und Bartolo, ehedem in der Villa Aldobrandini, jetzt Erbe eines Doria. Diese beiden lebhaften Bildnisse sind auf Eine Leinwand gemalt, allein man bezweifelt die Originalität. An dem einen dieser Köpfe ist der Bart nur leicht toccirt, und das Colorit titianisch, wie Richardson versichert *).

In Rafael's letzte Lebensjahre gehört auch, wenn es je diesen Künstler zum Urheber hat, das Portrait des Francesco Penni in der Sammlung des Prinzen von Oranien, in welcher es für rafaelisch gehalten wird. Der Künstler steht an einem Tische und hält in der linken Hand einen Brief mit der Aufschrift: Dom. Frāco Peñi Florentinus. In seiner auf dem Tische aufliegenden Rechten hält er ein Sacktuch, neben welchem eine Orangenblüthe liegt. Er hat ein einfaches dunkles Kleid an, den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett, und die Oberlippe ziert ein Schnurrbart. Dieses Bild hat in der Behandlung viel von Rafael, und als Monogramm ein in ein S verschlungenes R, was nach Passavant ein neuer Zusatz seyn dürfte, da Rafael sich dieses Zeichens nicht bediente. Das Gemälde war einst in Lucian Bonaparte's Sammlung **).

Zu Rafael's letzten Staffeleibildern zählt Vasari auch das Hauptbild des hl. Johannes für den Cardinal Colonna, der es später dem Arzte Jacopo da Carpi abgetreten, weil er ihn von einer gefährlichen Krankheit wieder hergestellt hatte. Vasari setzt hinzu, das Bild sei auf Leinwand gemalt, und zu seiner Zeit zu Florenz im Besitze des Francesco Benintendenti

*) Traitó etc. III. 262.

**) Gestochen von Testa in dem Werke: Choix de gravures à l'eau forte d'aprés les peintures originales de L. Bonaparte.

gewesen. Auch der Unbekannte des Comolli erwähnt eines hl. Johannes für den Cardinal Colonna und zwar neben dem Bilde mit dem heil. Sixtus und dem Erzengel Michael, woraus zu schließen, daß dieses Bild aus den zwei letzten Jahren Rafael's ist.

Von diesem jungen Prediger Johannes gibt es aus Rafael's Schule mehrere Nachahmungen. Um das Urbild streiten sich Paris, Florenz, Bologna und Darmstadt, wo Professor Braun *) das erstere gefunden zu haben glaubt. Dieses Darmstädter Bild **) kam durch Ankauf von dem Grafen Truchses in den Besitz des Großherzogs und zwar in einem Zustande, in den es ein Gemäldehersteller in Wien, unter der Aufsicht dreier Maler gesetzt hatte. Eine braune Kruste (patina) bedeckte den jugendlichen Körper und tausend Punkte ließen eine völlige Ueberkleisterung vermuthen. Durch einen kleinen Versuch davon überzeugt, wagte es endlich nach langem Zögern und mehreren glücklichen Versuchen an minder bedeutenden, auf ähnliche Art übermalten Bildern, der Galleriedirektor F. H. Müller den Vorschlag zur Reinigung des Ganzen zu machen, der auch vom Großherzoge genehmiget wurde. Mit der größten Vorsicht ging seine Arbeit nach und nach so glücklich von statten, daß wir nun, nach Braun's Versichernng, den in Rafael's gereiftem Künstlergeiste zuerst gebornen Johannes in aller Farbenreinheit wieder erblicken. Die dunkle Bräune entstellt nicht mehr, das Fleisch ist wahre Jugendblüthe der Gesundheit und man meint einen natürlichen Jüngling aus dem Felsengrunde der Landschaft hervortreten zu sehen. Manche Zusätze des Wiener Restaurators sind verschwunden, z. B. an der rechten Seite des eingezogenen hohlen Leibes, wo nun der Einbug dem Körper seine lebendige Bewegung in Wechselwirkung mit der linken sich hindrängenden Hüfte wieder gibt, und die Steifheit, welche John's Kupferstich an dieser Stelle zeigt, völlig hebt. Auf den

*) Ueber ein Gemälde von Rafael: Johannes den Täufer vorstellend, in der Gallerie zu Darmstadt und die übrigen Johannesbilder. Kunstblatt 1827 Nr. 6.

**) Gestochen von John.

Kopf hatte ein früherer Uebermaler noch einige Zoll Haare hinzugesetzt, welche ebenfalls, so wie der Name Joannes Baptista über dem Kopfe und einige Zusätze am Lämmerfell, das die Hüften bekleidet, verschwanden.

Dieses Gemälde zeigt einen Jüngling von kaum 20 Jahren, in dem zum ersten Male eine Ahnung des höhern geistigen Lebens erwacht; der in der Einsamkeit einer düstern Wüste plötzlich erkannt hat, was er seyn soll, und der höhere, der nach ihm kommen wird. Gleich einem Sonnenblicke durchstrahlt dieser Gedanke sein Inneres; der kindliche Mund öffnet sich, ihn leise für sich und mit einiger Scheu vor seiner Größe und entzückenden Schönheit auszusprechen; die Hand deutet nach dem nahen am Rohrstabe wie zufällig neben dem Flußufer gebundenen Kreuze, von dem ein Lichtschimmer herabstrahlt, der den schwachen Nimbus um das Haupt des Verkünders auf der ihm zugekehrten Seite heller beleuchtet. Der ganze Oberleib scheint sich nun sanft zu erheben nach der Erscheinung hin; es ist die Bewegung eines Menschen, der auf etwas ausser ihm aufmerksam wird; man sieht es, Johannes hat vorher sinnig geruht und seinen Betrachtungen nachgehangen, welche ihn endlich bis zu diesem Ziele geführt haben, das Göttliche zu erkennen, über das ihn dennoch ein Erstaunen ergreift, als er das dunkel Geahnete in solcher Klarheit gefunden. In diesem Augenblicke, wo das innere Leben ihm aufgegangen, flammt auch das Kreuz und offenbaret die Weihe Johannes zu seinem hohen Berufe.

Dieses ist nach Braun die Uridee Rafael's, und um diese in der würdigsten Gestalt auftreten zu lassen, wählte er dazu den schönsten Jugendkörper zu seinem Studium, wählte er nicht den Mann, sondern den zarten Jüngling, in dem schon früh die göttliche Kraft wirkte. Der Ausdruck durfte der Idee gemäß nicht hart oder dräuend, wie im Bußpredigen, sondern mußte sanft begeistert, die ganze Gestalt aber diesem Ausdrucke gemäß gehoben von dem Erhebenden, und von dem blühendsten, den ganzen Leib ätherisch überströmenden Colorite seyn. Die Uridee Rafael's gibt sich also durch ihre zarte Hoheit kund, welche nur Er und kein anderer Meister seiner Zeit so

zu fassen vermocht hätte. Diese Idee spricht sich im Bilde zu Darmstadt aus, und diese bestimmt Braun, selbes als Hauptbild zu erklären, das später, als alle andern Johannes Bildungen, entstand, und zwar zu einer Zeit, in welcher er mit einem durch das Studium der Antike gebildeten Auge die Schönheiten der Natur sah und beides so glücklich vereinigte.

Dieses Bild ist auf Leinwand gemalt, was gegen die Aechtheit nichts beweiset, denn die unbestreitbar echte heilige Familie für Franz I. war ja auch ursprünglich auf Leinwand, und somit konnte Rafael auch dieses Bild auf gleichen Stoff gemalt haben; der Auftrag der Farbe ist dünn, so daß selbst die Veränderungen durchscheinen, welche der Künstler auf der Leinwand machte, als er — doch gewiß nach einem lebenden Modelle — die schönste Stellung der Glieder zu einander suchte. Im ersten Entwurfe war die rechte Hand mehr gehoben, wovon der Daumen und Zeigefinger noch ganz sichtbar sind, am rechten Fuß ist nach Aussen ein Stück abgeschnitten, die linke Hüfte und Wade ist verstärkt. Auch der frühere Umriß leuchtet noch durch in den braunen Linien, mit welchen er angegeben ist.

Von den beiden dem Johannes in Darmstadt am nächsten kommenden Vorstellungen befindet sich die eine zu Florenz, die andere in England. Das florentinische Bild *), welches 5 Fuß 5 Zoll hoch, 4 Fuß 7 Zoll 10 Linien breit, und ebenfalls auf Leinwand gemalt ist, stellt einen Jüngling dar, welcher nahe am Mannesalter ist; sein Gesicht und der ganze Körperbau drückt eine Härte aus, welche mehr schreckt und abstößt, als anzieht; nach Braun offenbar ein Widerspruch mit der Symbolik des Bildes, welche die frohe Verkündigung des Lichtes ausspricht. Die Miene des Predigers ist grämlich, den Mund scheint ein strafendes Wort zu öffnen, die Augenbraunen senken sich gegeneinander, wie bei einem Zürnenden; das Muskelspiel ist wallend und scharf geschnitten, die Färbung in den Schatten dunkelbraun und die Mitteltinten grün, aber

*) Gestochen von Bervic und Convay.

nicht kalt, wie Quandt *) sie nennt. Braun hält dieses Bild für eine Nachahmung der ersten Idee, die sowohl in der Hauptfigur, als in den Nebenwerken mißverstanden ist. In ersterem Bilde erblicken wir einen schroffen dunklen Felsen und links davon eine kurze Aussicht auf einen im Morgendufte ergrauenden Berg. Der Jüngling sitzt auf einem bemoosten Felsensitz ohne Höhlung, und daneben liegt ein Baumsturz, dessen noch grüner Zweig das daran befestigte Rohrkreuz trägt. Ein faulendes Stück ist abgehauen, hindeutend auf Johannes eigenen Ausspruch: „den Bäumen ist die Axt an die Wurzel gelegt". Zur Seite zeigt sich das abschüssige Ufer des Jordans, aus dem nur ein schwacher Schimmer blinkt, und etwas höher ganz in der Ferne eine dem Felsen entrieselnde Quelle mit wenigen Lichtblitzen. In dem florentinischen sowohl als in dem englischen Bilde ist die Landschaft mit angebauten Fluren unterhalb des Berges geziert; statt das dunkle Wasser des Stromes bis unten an den Rahmen fortgehen zu lassen, malte der Künstler hier einen Vorgrund mit schönen Kräutern und Blümlein und auch das Kreuz sieht man ganz, welches im Bilde des Großherzogs von Darmstadt seitwärts halb in den Rahmen fällt. Der grüne Ausschuß des stehengebliebenen Baumstammes, welchem in dem erwähnten Bilde wenig grünende Blätter entsprießen, was nach Braun eine Anspielung ist, wie das Christenthum auf dem faulenden Stamme des Judenthums frisch und lebendig sich erhob, ist fleißig mit Blättern ausgemalt, und auch die Felsenmassen haben nicht jene schreckende Schroffheit.

Auch Quandt ist geneigter das Bild der florentinischen Gallerie für eine Wiederholung zu halten, er würde es aber keineswegs unter die schönsten Werke Rafael's zählen, wenn es diesem Künstler angehören sollte. Schorn dagegen **) zweifelt nicht geradezu an der Originalität, ihm scheint die Strenge des Ausdruckes, welche hier der Figur des Johannes gegeben ist, einen ganz verschiedenen Gedanken anzudeuten.

---

*) Reise nach Italien III. 180.

**) Kunstblatt 1827. S. 22.

Die Darstellung des hl. Johannes, welche sich in England befindet*). brachte Maria von Medici nach Frankreich und schenkte sie dem Marquis d'Ancre; späterhin kam das Gemälde an den Herzog von Orleans. Bei dem öffentlichen Ausgebote der Sammlung dieses Fürsten erstand Lord Berwick das Bild um 1500 Pf. St. Der Prediger sitzt auch hier, wie in dem florentinischen Bilde, nicht auf einem Baumast, sondern auf einem Stein, und vom Bambusrohr geht eine Flamme aus. Auch seine Miene ist zürnend und ausdrucksvoll und die Musculatur hart, die im Kupferstich noch übertrieben seyn mag. In Ansehung des Colorites will Crozat diesem Bilde den Vorzug vor dem florentinischen geben. Es ist 5 Schuh 1 Zoll hoch, und 4 Schuh 6 Zoll breit.

Ein viertes Bild Johann des Täufers, das in Wettstreit mit dem florentinischen tritt, wiewohl Bottari und Pelli das letztere vorziehen, ist in Bologna, und eine Nachahmung in der Lichtensteinischen Sammlung zu Wien. Im königlichen Museum zu Paris befindet sich von Altersher ein Johannes in der Wüste**), in der Darstellung fast durchaus dem Bilde zu Florenz ähnlich und ebenfalls auf Leinwand gemalt. Es hat 4 Schuh 4 Zoll ins Gevierte und steht in technischer Beziehung weit unter jenem; nichts desto weniger wurde es in Frankreich bald immer mit letzterem verwechselt und für dasjenige gehalten, dessen Vasari erwähnt. Dieses ist wohl die Ursache, warum das Bild in Florenz den französischen Kunstbeutern entgangen ist. Das Pariser Bild besitzt große Vorzüge; es ist correkt in der Zeichnung, kräftig im Colorite und mit einer Landschaft geschmückt, die mit dem Grandiosen des Hauptgegenstandes harmonirt. Leider hat das Bild durch die Restaurationen viel gelitten. Der unglückliche Marschall d'Ancre brachte es nach Frankreich, und zwar, wie Landon versichert, in ganz unkennbarem Zustande. Erst nachdem es gesäubert wurde, fand man daran Schönheiten, die man vorher nicht vermuthet hätte. Früher galt auch ein Johannes in der Düsseldorfer Gallerie,

*) Gest. von Chereau und in England von Vendramini.

**) Gest. von S. de la Vallée.

jetzt in München, ebenfalls für einen Rafael, aber in neuerer Zeit will man das Bild dem Giulio Romano zuschreiben. Die ganze Figur ist eine Nachahmung des rafaelischen Adams in einem der Stanzenbilder. Der Kopf ist nur niedergesenkt und der eine Arm etwas anders gedreht; der Unterkörper derselbe, nur daß die Verkürzung des einen Beins nicht ganz gelungen ist. So hätte sich Rafael schwerlich selbst wiederholt. Gleichwohl ist diesem Bilde eine hohe Idealität nicht abzusprechen, welche noch von Rafael's Geist als ein Keim in Giulio's Seele gelegt, so schön hervorsproßte. Im Capitol zu Rom ist eine alte Copie, die für Salviati gilt, und in Berlin ein ähnliches Exemplar, das für eine Jugendarbeit des letztern gehalten wird. Baron von Rumohr erstand dieses Bild zu Florenz. Mehrere Wiederholungen sind in England. In der Grosvenor-Gallerie eine solche nach dem Bilde in der Tribune zu Florenz.

Rafael malte übrigens nicht allein den Jüngling Johannes, auch den abgehärteten Sohn der Wüste stellte er mehrmals dar; zuerst nach der ererbten Vorstellung seines Meister in den sogenannten fünf Heiligen, zur linken Seite Christi und hinweisend auf diesen; dann in der Disputa in der obern Gruppe, und in dem Weihungsbilde der Maria zu Fuligno, wo wir einen weit idealern Johannes im Mannesbarte mit stark ausgebildeten Muskeln finden.

In der Sammlung der florentinischen Gallerie der Uffizi wird eine wundervolle Röthelzeichnung unsers Künstlers aufbewahrt, der Modellakt eines Jünglings von schöner Form und Proportion, und einen ähnlichen erwarb Ritter Wicar mit der Sammlung von Handzeichnungen, die er vom Maler Fendi zu Florenz erkauft hatte. Aus diesen Aktzeichnungen hat man nach Rumohr's *) Vermuthung bisweilen wohl die Natur hinzunehmend, die zahlreichen, meist guten, doch nie ganz fehlerlosen Gemälde des Johannes in der Wüste hervorgebildet, welche sich in den Gallerien finden. Jenen Akt mag Rafael wohl gezeichnet, wohl gebilliget haben, daß er von seinen Gehülfen und Schülern, vielleicht im Wettstreit, malerisch aus-

*) Italienische Forsch. III. 135.

geführt werde, ohne jedoch selbst an diesen zahlreichen Repliken thätigen Antheil zu nehmen. Rumohr vermuthet auch im Bilde der Tribune zu Florenz fremde Hand, obgleich hier mehr Alterthümlichkeit im Landschaftlichen des Hintergrundes, als in den übrigen bemerkbar ist. Im Nackten hat aber das Gemälde, bei großen Vorzügen, auch sehr empfindliche Mängel; die zweiseitige Ansicht des verkürzten Fußes ist perspektivisch unmöglich, auch von beiden Handzeichnungen abweichend. Im Berliner und Pariser Bilde entspricht nach Rumohr's Versicherung dieser Theil der erwähnten Aktzeichnung.

Das letzte Werk des unsterblichen Künstlers ist die Transfiguration, ein Meisterstück des Ausdrucks und der poetischen Erfindung. Rafael malte dieses Bild ursprünglich für den Cardinal Giulio de' Medici, nachherigen Pabst Clemens VII., der es zu einem Altarblatt der Hauptkirche seines Erzbisthums Narbonne bestimmt hatte. Da aber Rafael dasselbe nicht ganz vollendet hinterließ, blieb es in Rom zurück, und wurde 1523 ebenfalls vom erwähnten Cardinal in S. Pietro in Montorio als Altarblatt aufgestellt, von wo es endlich nach fast drei vollen Jahrhunderten als Kunsteroberung nach Paris gelangte. Jetzt ist das Gemälde wieder in Italien, aber nicht an alter Stelle, sondern im Vatikan.

Mehrere Kunstrichter haben sich an eine ausführliche Beschreibung dieses von allen Künstlern und Laien bewunderten Werkes gewagt*), aber keiner brachte es zum genügenden Resultate, weil sie das Gemälde als ein historisches betrachteten, wobei es unmöglich war, den Hauptvorwurf der verletzten Einheit zu beseitigen**); denn Rafael wurde wiederholt geta-

*) Richardson traité etc. III. 613. Ramdohr's Malerei in Italien III. 323, Füßly I. 115, Landon annales III. Nr. 67., der Verfasser des Manuel du musée franc. cah. IV. Nr. 1.

**) Die Vertheidigung übernahmen Rutger im Sendschreiben an die beiden Richardson, l. c. 720 — 84, kürzer der Londner Füßly in seiner dritten Vorlesung in der Akademie der Malerei und Benito Pardo di Figuerra in seiner Schrift über die Transfiguration, übersetzt von Greuhm.

delt *), daß er zwei ganz verschiedene Handlungen und zwei Zeitpunkte in einer und derselben Darstellung verbunden habe. Dieser Vorwurf der Darstellung scheint nur aus Mangel an Verständniß der Bedeutung des Gegenstandes herzurühren; denn die Begebenheit des Besessenen steht in genauer Beziehung mit der Verklärung des Heilandes, da sie nach der Erzählung der Evangelisten (Matth. 17. Marc. 9. Luc. 9.) gerade während der Abwesenheit des Heilandes vorfiel, und das Unvermögen der Apostel auf die Verklärung des Herrn hinweist.

Auf dem Berge Tabor erblicken wir den Heiland in der Verklärung und unten am Fuße des Berges sollen seine Jünger einen Besessenen heilen, doch sie wagen es nicht, und verweisen deswegen auf den Herrn. Das Bild zerfällt also in zwei Theile, in denen zwei Momente gleichzeitig zusammengestellt sind, eine poetische Licenz, die sich Rafael hier erlaubt hat, oder derjenige, der ihm das Thema zu seinem Bilde gab.

Christus, der Erde entrückt, schwebt im ätherischen Lichte gegen Himmel zwischen Moses und Elias und, von dem Glanze geblendet, liegen die Apostel Petrus, Jakobus und Johannes auf dem Boden. Diese sind ein Meisterstück der Motivirung: Jakobus liegt, von Furcht ergriffen, betend zur Erde gebeugt; Petrus, bemüht, das schlaftrunkene Haupt vom himmlischen Lichte wegzuwenden, vermag nicht die Augen vor der Alles durchdringenden Klarheit zu öffnen, und wehret sich ihrer mit vorgehaltener Rechten. Aber Johannes ist im vollen Zustande des Wachens. Von Schrecken ergriffen bebt sein Oberleib vor dem blendenden Glanze zurück, die Linke fliehend ausgestreckt, die Rechte vor die betäubten Augen haltend. Passende Mannigfaltigkeit des Ausdruckes und der Stellung ist in dieser schönen Gruppe erschöpft **).

Die reiche Anordnung des untern Theiles zerfällt in zwei Hauptgruppen, in die des Vaters mit dem Sohne und den

---

*) Den Streit über die Verletzung der Einheit der Handlung führten Richardson l. c., Falconet IV. 273, Ramdohr l. c., J. R. Füßly l. c.

**) Speth, Kunst in Italien II. 371.

übrigen Freunden und Verwandten zur Linken vom Bilde, und in die der neun Apostel gegenüber. Der Besessene ist im Moment des heftigsten Paroxismus geschildert, der ganze Körper in konvulsiver Drehung. Er ist ein Jammerbild des höchsten Leidens, und doch kein Schreckbild; nichts scheucht durch widrigen Eindruck den Blick zurück. Hier ist die höchste Wahrheit des Ausdrucks, aber innerhalb der Grenze des Schicklichen. Der Vater hält den unglücklichen Sohn von hinten mit beiden Armen um die Brust erfaßt; in seinem Kopfe concentrirt sich der Ausdruck allein, und muß um so stärker hervortreten, als ihm keine Hand bleibt, um den Aposteln sein Elend zu schildern, sie bittend zur Hülfe aufzufordern. In dem gepreßten Munde liegt körperliche Anstrengung. Aber die aufwärts gezogenen Augenbraunen, die gefurchte Stirne, das rollende Auge, kurz jeder Zug spricht und fleht um Hülfe, Rettung und Erbarmen. Das im Vorgrunde knieende Weib *), sicher die ältere Schwester des Unglücklichen, zeigt mit beiden Händen auf den jammervollen Zustand des Bruders hin. Sie fleht um Hülfe mit schmerzvollem Mitleid, während die jüngere rückwärts mit den verweinten Augen, dem wehmüthig gezogenen Munde, die größte Theilnahme erregt.

Alle flehen laut um Hülfe, doch nicht unanständig murrend, sondern tief bewegt für den Bruder, Freund und Verwandten. In Beziehung auf diese stehen die Apostel, in deutlichen Gruppen zusammengestellt und alle zur Einheit verbunden. Ihr Ausdruck ist mannigfach motivirt, da stärker hervorgehoben, dort schwächer, hier angeregter von Aussen, dort inniger von Innen bewirkt, nach Verschiedenheit des Alters und Charakters. Sie trösten theilnehmend, beruhigen und verweisen auf den Herrn, im festen Vertrauen, daß dieser helfen werde, daß einzig nur von ihm Hülfe kommen kann; denn die Jünger getrauten sich nicht die Heilung des Kranken zu bewirken.

Die Köpfe auf diesem Bilde sind alle auserlesen, und von unbeschreiblicher Hoheit das Antlitz des Erlösers, strahlend von göttlicher Anmuth. Der unsterbliche Künstler hat sich in der Gestalt des verklärten Heilandes selbst verklärt.

---

*) Schlegel nennt es ein göttlich zürnendes Weib. Europa II. 8.

Um den Tadel einer Verletzung der Einheit der Handlung abzuwenden, haben Einige die Verklärung als ein mystisches Bild bezeichnet, was sicher nie in der Absicht des Künstlers lag, der sich überall klar und offen ausgesprochen. Ihnen erscheint der Auftritt mit dem Besessenen nicht als untergeordnet oder als motivirte Nebenhandlung, sondern als Bedingung zur Lösung der Aufgabe. Das Gemälde stellt nach ihrer Ansicht die Erlösung des Menschengeschlechtes dar. Unten den Menschen noch in der Gewalt der Sünde, das ganze Elend des Gefallenen; dabei die Jünger des Meisters, die sich schon losgerissen haben vom Vergänglichen, und den Weg zeigen, auf welchem das Heil allen werden soll. Die Verklärung soll die Rückkehr des Sterblichen zu dem Unsterblichen vorstellen. Ihnen ist nichts Episode, ausser den beiden Donatarien auf dem Tabor, die der Künstler nicht weglassen konnte, weil es der Wille der Besteller war, sie, freilich unbescheidener Weise, zu Augenzeugen der Verklärung zu machen *).

Auch F. Schlegel **) hat die Transfiguration aus diesem höhern Gesichtspunkte gesehen. Ihm erscheint in der Gruppe mit dem Besessenen der Unglaube als Gegensatz mit dem Glauben in den Aposteln. In dem Falle wäre aber das Werk nicht geschlossen; Rafael wäre die Lösung des Gegensatzes in einem zweiten Gemälde schuldig geblieben. Und warum führten die Aeltern den Jüngling zu Christus, wenn sie nicht glaubten?

Zu des Künstlers Zeit, und noch lange nach ihm sagte man, Rafael habe sich in der Transfiguration selbst übertroffen, und alles geleistet, was die Kunst vermag. Auch Mengs***)

*) Nach der neuesten Beschreibung Roms von Platner, Bunsen 2c. II. S. 426 sind in den beiden Figuren auf dem Berge der hl. Laurenzius und St. Stephanus vorgestellt, wie sie die himmlische Glorie verehren. Der heilige Laurenzius erscheint hier als Schutzheiliger des berühmten Lorenzo Magnifico, Oheims des Cardinals, für den das Bild verfertiget wurde.

**) Europa II. S. 7.

***) Riflessioni sopra i tre gran pittori I. 2.

war dieser Meinung, und er behauptete, daß dieses Werk mehr Schönheiten enthalte, als alle andern Rafael's. Den Ausdruck findet er edler und delicater, das Helldunkel besser, die Abstufung besser verstanden; in den Gewändern erscheint ihm mehr Mannigfaltigkeit, mehr Schönheit in den Köpfen, mehr Adel des Styls.

Später ist an die Stelle der gewöhnlichen Bewunderung eine strenge Critik getreten, und man tritt jetzt nicht mehr unbedingt der lange Zeit herrschend gewesenen Meinung bei. Viele finden etwas zu Gesuchtes in der Zusammenstellung, den Kopf und die Bewegung des Besessenen übertrieben und die Zeichnung durchaus nicht so gediegen, als in seinen früheren Werken. Noch tadelt man, daß die Figur des heil. Andreas nur als ein Mittel, um die Linien zu unterbrechen, im Vorgrunde sitze, und rügt besonders, daß ihm ein Bein fehle. Allein in einem alten seltenen Kupferstiche *) erkennt man eine Vertiefung in dem Erdboden, welche von dem linken Beine des Heiligen sowohl, als von der Figur Rechenschaft gibt, die hinter ihm steht. Die Gewänder zeigen nicht Rafael's sonst eigenthümliche Schönheit des Styls, und noch auffallender erscheinen in diesem Werke die Bildungen der Apostel, die sich mehr der Darstellungsweise derselben in der Epoche der Carracci, als ihrem Typus in der ältern christlichen Kunst annähern, der in Rafael's berühmten Tapeten die vollkommenste Ausbildung erhielt. Die Figuren der Glorie hingegen erinnern in Hinsicht der Composition an ältere Vorstellungen desselben Gegenstandes. Die Idee ist byzantinisch, und Rafael ertheilte ihr nur dadurch eine weitere Ausbildung, daß er den Heiland mit Moses und Elias schwebend in der Luft darstellte, während sie früher stehend auf dem Berge Tabor erscheinen. Wir ersehen dieses aus einem kleinen byzantinischen Mosaik des neunten Jahrhunderts **), und aus einem Gemälde des Giotto, jetzt

---

*) Der Stich ist bezeichnet: Sic Romae depinx. Raph. Urb. in templo D. Petri in monte aureo. Ant. Salamanca excudebat 1538.

**) Abgeb. in Gori's Thesaurus veterum Diptycorum tab. I.

in der florentinischen Akademie *). Dieser Typus hat sich noch bis auf den heutigen Tag bei den Griechen erhalten. Selbst Rafael wollte anfangs die Figuren auf dem Tabor stehend vorstellen, wie dieses aus einer Zeichnung erhellet, er ging aber von dieser Idee ab, und stellte sie schwebend dar **).

In Hinsicht der durch Kraft der Farbe und kunstvollen Beleuchtung hervorgebrachten Totalwirkung dürfte sich in diesem Bilde der Gipfel von Rafael's Kunst erkennen lassen. Der Künstler scheint in demselben absichtlicher, als in seinen vorhergehenden Werken den sinnlichen Effekt gesucht zu haben, durch den er sich hier einigermassen dem Correggio annähert, so wie denn überhaupt in diesem Gemälde die sinnliche Seite der Kunst die geistige überwiegt. Gegenwärtig ist diese Wirkung freilich nicht mehr in ursprünglicher Vollkommenheit, denn das Bild war schon zu Vasari's Zeit merklich nachgedunkelt, und Bottari nennt 1759 selbes in den Hintergründen ganz und überall gleich schwarz. Den Grund dieser Verdüsterung sucht Mengs ***) in der Weise des großen Meisters von seinen Schülern die Bilder, namentlich die seiner letzten Zeit, untermalen zu lassen. Dieses ist auch mit der Transfiguration der Fall, die ebenfalls in der Ausführung eine fremde Hand verräth; denn der Tod überraschte den Meister an der Vollendung des Werkes. Auch mögen einige Retouchen des Meisters, der dünnen Ueberlagen wegen, der Zeit nicht widerstanden, und der kräftigeren Unterlage nachgegeben haben. Dieses erkannte Mengs an dem aschgrauen Tone der Fleischtinten der knienden weiblichen Figur, woran zu seiner Zeit ****) alle Lasuren verschwunden waren. Die Ausführung des Werkes war indessen schon

*) Abgeb. in der Kunstgesch. der Riepenhausen und bei d'Agincourt tav. CXIV. Nr. 1.

**) Diese Zeichnung ist in Paris. Eine andere Zeichnung, wo die Figuren blos als Studium des Nackten, ohne alles Gewand erscheinen, ist in der k. k. Bibliothek zu Wien.

***) Opere di R. Mengs I. 145.

****) Gegenwärtig ist das Bild in einem anderen Zustande, indem es in Paris retouchirt wurde.

anfangs nicht durchgängig von gleicher Vortrefflichkeit, indem Rafael das Gemälde in einigen Theilen unvollendet hinterließ. Vornehmlich zeigen die beiden Apostel, die sich zu der auf dem Vorgrunde knieenden Frau wenden, daß sie nicht von ihm die letzte Vollendung erhielten. In den von dem Meister herrührenden Theilen hingegen herrscht eine bewunderungswürdige Ausführung, sowohl in der sorgfältigen Modellirung der Gegenstände, als in der Meisterschaft der Behandlung. Besonders ausgezeichnet sind in dieser Hinsicht die Figuren der Glorie, die Frauen in Begleitung des Besessenen, und der auf dem Vorgrunde sitzende Apostel Andreas.

Giulio Romano, der Freund Rafael's und Erbe seiner hinterlassenen Bilder, war es, der nach des Meisters Tod die Transfiguration vollendete. Wir ersehen dieses aus einem naiven Briefe des Grafen Castiglione an den Cardinal*), worin er denselben im Namen seines Freundes Giulio um die rückständige Summe bittet, die er zwar im Briefe nicht bestimmt, welche sich aber auf 224 Goldscudi belief, als Rest von 655, um welche das Gemälde dem Rafael verdungen wurde. Als das Bild fertig dastand, wurde es im Versammlungssaale des Consistoriums zugleich mit der Erweckung des Lazarus von Sebastian del Piombo aufgestellt. Dieser malte sein Gemälde auf Anstiften des Michel Angelo, und mehrere Figuren nach den Entwürfen dieses Meisters, denn letzterer war eifersüchtig auf den Ruhm Rafael's, als er sich von ihm in der Malerei übertroffen sah und hören mußte, Rafael's Bilder wären schöner, als die seinigen im Colorit und in Erfindung, die Gesichter reizender, die Zeichnung dem gemäß, und die Buonarottischen hätten ausser der Zeichnung nichts von dem allen. Er nahm sofort den Sebastian del Piombo in Schutz und versah ihn mit Zeichnungen, nach denen er Gemälde ausführte, wie die Geißelung in S. Pietro in Montorio, und die bezeichnete Erweckung des Lazarus in Concurrenz mit Rafael. Das Gemälde fiel trefflich aus und wurde im Colorite bewundert; doch

*) Der Brief ist vom 22. März 1522 und in den lett. pitt. IV. 3. abgedruckt.

wurde der Preis höherer Anmuth und Schönheit immerhin dem Rafael zuerkannt. Im Nachlasse des Sir Thomas Lawrence befindet sich ein Original=Brief des del Piombo, worin er sagt, er habe nun die Tafel (mit der Auferweckung des Lazarus) vollendet und in den Pallast gebracht. Sie habe allen bei weitem mehr gefallen, als mißfallen, mit Ausnahme der Gewöhnlichen (der Schüler Rafael's), doch wüßten sie nicht, was sie sagen sollten. Es genüge ihm, daß ihm der Cardinal gesagt: er habe ihn über Wunsch befriediget, seine Tafel sei besser in der Zeichnung, als die kürzlich von Flandern gekommenen Tapeten.

Das Gemälde des Sebastian del Piombo brachte ebenfalls der Medicäer an sich, und schickte es statt des rafaelischen nach Narbonne. Von da kam es in die Gallerie Orleans, und aus dieser nach London für 3500 Pf. St. in die Sammlung des Herrn Angerstein. Jetzt befindet er sich in der National=Gallerie*).

Im Besitze des Oberbau=Direktors Weinbrenner zu Carlsruhe befand sich ein Christuskopf, etwas kleiner als in natürlicher Größe auf hellgraulichem mit Gold unterlegtem Grunde gemalt, das Ideal menschlicher Liebe, Sanftmuth, Güte und Weisheit auf die edelste Art darstellend. Man glaubt, dieser Kopf sei zur Zeit der Transfiguration gemalt, als Studium, als Versuch für die idealischen Gesichtszüge Jesu. Er ist mit langen auf beiden Seiten herunterhangenden braunen Haarlocken geschmückt und hat einen zarten jungen Mannesbart am Kinne und unter der Nase **).

Der königl. Postsekretär Binder in München besitzt ein Gemälde der Transfiguration, welches man für die eigenhändig von Rafael gemalte Skizze hält. Das Bild hat in jeder Beziehung hohe Vorzüge. Es ist auf Holz gemalt und mit der Transfiguration gleichzeitig; aber zu behaupten, daß es ganz von Rafael herrühre, wagen in München selbst Kenner von Ruf nicht. Einige Stellen erinnern wirklich an Rafael. Das Bild hat durch Restauration etwas gelitten.

---

*) Gestochen von Vendramini.

**) S. Kunstblatt 1817 S. 5.

Es gibt von der Transfiguration mehrere gute Copien, die in früherer und neuerer Zeit verfertiget wurden, nicht selten von trefflichen Künstlern. Im Jahre 1760 copirte St. Pozzo das Gemälde für die Mosaikarbeiter, denn es wurde für den St. Peters Dom in Mosaik gesetzt. Einer besondern Erwähnung verdient die Wiederholung des A. Sacchi, die 1815 von Paris nach London kam *).

Noch gibt es viele Gemälde, die Rafael unvollendet hinterlassen und andere, die nur nach seiner Zeichnung oder seinen Skizzen verfertiget wurden. Von den letzteren mögen viele aus seiner Schule hervorgegangen seyn, daher die große Zahl sogenannter rafaelischer Bilder, die, besonders in den Madonnen, dem Typus des Meisters sehr nahe kommen, z. B. die Vierge aux candelabres, das zierliche Bild der heiligen Jungfrau bei Camuccini und eine andere, die unter dem Namen der Vierge au diadème bekannt ist. Die Gleichgültigkeit des Ausdruckes, die unbestimmte Allgemeinheit der Charaktere, die Schwäche der Zeichnung, welche in diesen Bildern häufig wahrgenommen werden, brachte in den letzten Decennien den alten Vorwurf wieder in Anregung, daß Rafael in seinen letzten Lebensjahren zurückgeschritten sei. Dieser Tadel erhob sich bald nach Rafael's Tode, es fehlte vielleicht schon zu Lebzeiten des großen Meisters nicht an Kritikern **), ziemlich allgemein aber muß zu Vasari's Zeit die Meinung gewesen seyn, daß Rafael in der Kunst zurückgeschritten. Dieser Schriftsteller suchte den Grund des Tadels theils in einem seinem Naturell unangemessenen Wetteifer mit Michel Angelo, theils, gelegentlich der Psyche, aus dem Umstande, daß er die Ausführung seiner Entwürfe mehr und mehr seinen Gehülfen überließ.

Allerdings befriedigen die Werke, welche Rafael ganz mit eigener Hand hervorgebracht, unter diesen sogar seine ältesten, ungleich mehr, als jene Schülerarbeiten, aber nach solchen

*) Gestochen von Vendramini.

**) Man weiß, daß in den Wandgemälden des Vatikans, und in dem Säulengange Ghigi ihm ein Nackter getadelt wurde, wegen der von seinen Schülern darin gemachten Fehler, sagt Vasari.

Arbeiten werden wir, wie von Rumohr bemerkt *), den Meister an sich selbst nicht beurtheilen dürfen, vielmehr nach andern ihn beurtheilen müssen, deren Ausführung ihn selbst ernstlich beschäftiget hat, gleich der Madonna di S. Sisto oder dem Spasmo. Wird auch in diesen vielleicht das jugendlich Naive seiner ältern Arbeiten vermißt, so gewährt der Schwung männlicher Kraft vollen Ersatz; sucht man aber technische Fortschritte, so wende man sich zu seinen spätesten Bildnissen. In diesen kann und will der Meister keinen Ersatzmann, keinen Gehülfen einstellen; er muß die erheblichsten Theile solcher Bilder eigenhändig malen. Nun fallen die Bildnisse Leo's X. und des Tonkünstlers in der Gallerie Sciarra Colonna nothwendig in die letzten Lebensjahre Rafael's, und eben diese zeigen nicht den mindesten technischen Rückschritt, im Gegentheile zeigt sich hier der Künstler auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit in Beherrschung des allgemeinen Tones, der Kenntniß der Formen und der Behandlung der Nebendinge.

Zu den erst nach des Meisters Tod vollendeten Bildern gehören: Die Madonna della Gatta, wovon ein Exemplar in Rom im Chor von Ara Coeli und eines, nicht weniger schön, in der Gallerie zu Neapel ist. Die Erfindung gehört sicher dem Rafael an, doch die Ausführung wahrscheinlich dem Giulio Romano, und Vasari schreibt im Leben dieses Künstlers nur aus Versehen das Bild ganz dem Giulio zu. Rafael fertigte hiezu den Carton, den Giulio in Farben ausführte, und diesen meint sicher Vasari im Leben des Girolamo da Carpi unter dem „fece", wenn er sagt: Quello della Madonna dove è la Gatta, che già fece Raffaello di Urbino.

Das Original ist jenes in Aracoeli zu Rom, denn die Madonna della Gatta war ursprünglich dahin bestimmt, und nicht die Madonna di Fuligno, wie Vasari angibt.

Das Bild in Neapel dürfte demnach Copie seyn, allein dieses ist so vortrefflich, daß man es eher eine Replik des Meisters selbst, als Copie von fremder Hand nennen möchte.

---

*) Italienische Forsch. III. 136.

Diese Replik dürfte nach Hirt *) das Mantuanische Bild seyn, welches später in die farnesische Sammlung nach Parma und von da nach Neapel kam.

In derselben Sammlung zu Neapel findet sich auch die wundervolle Madonna, welche das auf ihrem Schooße schlafende göttliche Kind verehrt, welche in der letzten Zeit aus der Gallerie Borghese dahin versetzt wurde. Die schwärzlichen Schatten scheinen dem Hofrath Hirt die Hand des Giulio Romano zu verrathen, der es vielleicht erst nach des Meisters Tod gemalt hat. Eine nicht bedeutende Copie davon ist im Museo zu Berlin.

Hieher setzt man auch die Krönung Mariä für das Kloster Monte-Luci.

Dieses Werk gehört vielleicht nur der ersten Idee nach dem Rafael an, denn F. Penni und G. Romano, welche das Bild nach des Meisters Tod vollendeten, haben vermuthlich auf die früher von Rafael verfertigte Zeichnung wenig Rücksicht genommen. Nach der neuesten Beschreibung Roms **) konnten diese beiden Maler nur in dem obern Theile höchstens die Idee des Meisters benützt haben, denn der untere zeigt in den theatralischen Bewegungen der Apostel einen dem Rafael, und vornehmlich in jener frühern Epoche, durchaus fremdartigen Charakter. Dieses Bild kam erst 1525 von Rom nach Perugia.

Der Evangelist Johannes aus der Giustinischen Sammlung zu Rom, der sich jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet, ist nach Hirt ebenfalls erst nach Rafael's Tod vollendet. Der geliebte Jünger schwebt im klaren Aether, leichte Wolken sind ihm zum Netze herangezogen und zu seinen Füssen breitet der Aar die Flügel aus. Die erhabenen in Jugendfülle und Schönheit strahlenden Glieder sind zum Theil entblöst, zum Theil umweht von fließenden Gewändern. Die eine Hand hält die Tafel auf das Knie gestützt, die andere führt den Kiel, indeß das Haupt in einem unaussprechlichen Ausdrucke von Ruhe, Liebe, heiligem Staunen und Andacht zum geöffneten

*) Kugler's Museum 1833 S. 148.

**) II. 2. S. 429.

Himmel, von wannen das Licht strömt, gewendet ist. Eine zweite Vorstellung des heiligen Johannes Evangelista befindet sich im königlichen Museum zu Paris. Er schwebt auf seinem Adler in den Wolken und schreibt voll Begeisterung sein Evangelium. Die Figur ist lebensgroß, von fester reiner Zeichnung, voll Kraft und Harmonie. Das Bild ist mit Rafael's Namen bezeichnet, doch zweifelt Lepicier, ob es dem Rafael angehöre. Es dürfte nach seiner Meinung die Arbeit eines seiner Schüler seyn *).

Ein nach des Meisters Tod entstandenes Bild möchte nach Hirt auch der heilige Georg seyn, den Lomazzo in der Kirche S. Vitale zu Mailand gesehen hat, welches aber ganz verschollen ist. In der Eremitage zu St. Petersburg ist ein Gemälde, das den Namen Rafael trägt. Es stellt die Judith vor und ist vielleicht nach einer Handzeichnung Rafael's gefertiget, gewiß aber stammt es aus alter Zeit. Judith steht an einem mit Schilf umwachsenen Gemäuer gerade empor gerichtet, den linken Arm nur lehnt sie auf. Ein blaßrothes Gewand fällt in langen, nicht vollen Falten herab; der linke fortschreitende Fuß ist bis an den Schenkel unbekleidet. Den rechten Arm stützt das bloße auf die Erde gestemmte Schwert, der Fuß berührt das auf dem Boden liegende Haupt des Holofernes. Der Kopf der Jungfrau ist ohne Bedeckung und glatt liegen die gescheitelten Haare an, doch bemerkt man Spuren eines Netzes. Der Blick ruht auf dem erlegten Feind.

Nirgends geschieht einer Behandlung dieses Gegenstandes von Rafael's Hand Erwähnung; Crozat, aus dessen Sammlung das Bild nach St. Petersburg kam, zweifelt an der Benennung. Einige hielten es, durch die Manier in der Landschaft veranlaßt, für ein Werk des Giorgione. Es ist wahrscheinlich dasselbe, das einst Karl I. von England besaß, der es jedoch schon zu seiner Lebenszeit vertauschte **).

*) Das Giustinianische Bild ist im Gallerienwerke gestochen, letzteres von Larmessin.

**) Die Judith ist gestochen von Larcher, für Crozat; Landon und Labensky gaben das Bild im Umrisse.

In St. Petersburg ist auch ein treffliches auf Holz gemaltes Abendmal *), das, wenn auch fremde Hand das Gemälde ausführte, dem Entwurfe und der Charakteristik nach dem Rafael angehöret. Es kam aus Hougtonhall in die Eremitage. Die Apostel sitzen hinter einem langen Tische und ordnen sich in drei Gruppen, denen Christus zum Mittelpunkte dient. Der Herr, ein Vorbild erhabenster Ruhe, blickt vor sich hin, nachdem er zu den Jüngern die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verrathen". Allgemein ist die Bewegung, die das Gemüth der Freunde nach diesen Worten ergreift, doch nicht in gleichem Grade. Es fügt sich jedoch alles zur Einheit auf das Innigste und den großen Meister erkennt man vor allem in den zarterfaßten Charakteren. Nirgends begegnet man in den Figuren etwas Eintönigem, auch nicht stark auffallenden Contrasten. Mit diesem Bilde muß das Abendmal der Loggien verglichen werden. Einzelne Figuren, wie Johannes und Matthäus und Judas sind nach einem gleichartigen Typus gestaltet, der Grundgedanke und die Anordnung des Ganzen aber weicht ab. Nach Rafael's Erfindung ist auch die heilige Familie gemalt, in welcher die Madonna das Kind wäscht. Es steht in einem Becken, der kleine Johannes schüttet das Wasser auf selbes und die heil. Elisabeth bringt ein Tuch zum Trocknen. In dem Kopfe der Madonna erkennt man die Fornarina, so wie in der Madonna della Seggiola, nur in einem etwas reiferen Alter. Eine Wiederholung dieses Gemäldes ist in Dresden als das vorzüglichste unter allen Oelgemälden von G. Romano bekannt. In Schleißheim befindet sich eine Copie von Andrea del Sarto. Auch in England ist ein solches Gemälde verborgen, abweichend von dem des Giulio **).

Nach Rafael's Composition gefertiget, wenn auch nicht von ihm selbst gemalt, ist das kleine Bild zu Kedleston-Hall,

---

*) Gestochen von Marc-Anton. Die schöne Federzeichnung, wornach der Künstler gestochen, ist im Birmingham-House.

**) Ein alter Kupferstich, bezeichnet: Rafael urb. inv. — M. Ferry ex. beweiset, daß die Composition von Rafael ist.

dem Landsitze des Grafen von Scarsdale. Es stellt Maria am Grabe vor, von drei Frauen und Johannes dem Evangelisten beweint. Die mit der Feder gezeichnete aquarellirte Original-Skizze befindet sich in der florentinischen Sammlung *).

Nach einer Zeichnung unsers Künstlers ist wahrscheinlich auch die Madonna mit dem Kinde gemalt, dem Johannes das Kreuz reicht; Halbfiguren, im Museum zu Paris. Dieses Bild gibt man gewöhnlich für eine Arbeit aus Rafael's erster Zeit aus.

Wir haben nun die Bilder aufgezählt, welche ganz oder theilweise aus der Hand dieses unsterblichen Künstlers hervorgegangen, und bemerken nur noch, daß dieselben nach den verschiedenen Epochen, in welchen sie entstanden, auch verschieden sind. Dieses konnte wohl nicht anders kommen; denn auch das reich begabte Genie kann nie vor der Zeit zur Vollkommenheit gelangen; es geht den Stufengang der Entwicklung zur Vollendung. Auf diesem Wege verfolgten wir Rafael, wie er stets vorwärts ging und, ohne an einer bestimmten Manier zu hängen, das Höchste der Kunst erreichte. Dasjenige, was man daher bei Rafael Manier nennt, deren drei unterschieden werden, sind also nur die Hauptepochen seiner Bildung auf dem Wege der Anregung und der freien Entwicklung seines Geistes.

Die sogenannte erste Manier beginnt von der Schule des Perugino und geht bis zu seinem Abschied aus derselben. Man bemerkt in den Gemälden dieser Periode, sowohl in der Zeichnung, als in der Färbung, die Art seines Meisters. Die Formen sind mager und unvollkommen, das Colorit blaß und dürftig.

Die Werke, welche in Rafael's zweiter Manier gefertiget sind, fallen in die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Florenz bis zu seiner Abreise nach Rom, oder bis zum Gemälde der Disputa. In dieser Zeit entwickelte Rafael mehr Großartigkeit der Form und größere Farbenkraft.

Die dritte Manier ist in den römischen Bildern herrschend;

*) Gest. von Gregori für Boydell.

die Schule von Athen macht den Uebergang. Hier wird Rafael in der Zeichnung und in der Behandlung freier und entwickelt Großartigkeit und Majestät, so wie Kraft des Colorits. Diejenigen, welche auf Innigkeit und Naivetät, Frömmigkeit und Anmuth sehen, werden den Bildern der ersten und zweiten Manier den Vorzug geben, diejenigen aber, welche Klarheit, Großartigkeit und Majestät anzieht, setzen die Bilder aus der dritten Manier allen übrigen vor. In diesen herrscht weniger Innigkeit und weniger Tiefe des Ausdruckes.

Rafael's Tod und die Fornarina.

Das letzte Werk des unsterblichen Meisters war, wie oben erwähnt, die Transfiguration, in welcher er das Ideal des verklärten Christus aufstellte, womit er das Höchste vollbracht, das Heiligste in irdischer Gestalt uns gezeigt. Nachdem er in diesem Antlitze die ganze Gewalt der Kunst geoffenbaret hatte, ergriff ihn ein heftiges Fieber, die Kräfte unterlagen der Krankheit und der erste der Künstler war nicht mehr.

Vasari schreibt die Ursache seines frühen Todes einer unzeitigen Aderlasse nach unmässigem Genuße in der Liebe zu, und diesen Schriftsteller, der vielleicht nur die Gespräche der Gegner Rafael's wiederholte, die ihm nicht entgehen konnten, weil sie von den Parteigängern seines Freundes und Landsmannes Michel-Angelo kamen, nahmen viele als Auktorität an. Daß Rafael dem schönen Geschlechte sehr geneigt war, scheint ausgemacht zu seyn; denn das Zarte, die hohe Weiblichkeit war es vor allem, was ihn anzog. Er floh den Kreis liebenswürdiger, gebildeter Damen nicht, und manche dieser Schönen mag gerne ihre Reize von dem nicht minder liebenswürdigen Künstler dargestellt gesehen haben; denn Vasari sagt ja deutlich, daß Rafael viele Frauen malte. Nur Eine von diesen hat man, doch wahrlich mit Unrecht, zu den Verworfenen ihres Geschlechtes gezählt, zur Buhlerin herabgewürdiget, die den Künstler so gefesselt, daß er ohne sie selbst die Arbeit mit Lässigkeit betrieben habe. Vasari erzählt nämlich, Rafael sei nur dann erst in der Farnesina, wo er die reizenden Darstellungen aus der Fabel des Amor und der Psyche malte, mit

Thätigkeit ans Werk gegangen, als Agostino Chigi die Fornarina ins Haus genommen, und hier hätte der feurige Künstler zu viel in dem Garten seiner Alcina genascht, was ihm das Leben gekostet.

Wir kennen die Abkunft jenes Mädchens nicht, an welcher Rafael viele Jahre mit zärtlicher Liebe hing, nicht einmal ihren Namen wissen wir; denn Vasari nennt sie nur Fornarina, und daher glaubte man, sie sei die Tochter eines Bäckers gewesen. Diese Meinung ist grundlos, und auch jene nicht ganz sicher, nach welcher sie die Tochter eines Töpfers aus Urbino seyn soll. Ganz zu verwerfen ist die Idee von Rafael's Liebschaft mit einem Mädchen seiner Vaterstadt sicher nicht, denn auffallend bleibt immerhin die Darstellung auf jenem Teller, dessen wir Erwähnung gethan. In Urbino war es vielleicht, wo in dem Jünglinge jenes Gefühl erwachte, das uns in diesem empfänglichen Alter mit süßer Gewalt an ein gleichgestimmtes Wesen fesselt. Rein war diese Flamme, denn sie leuchtete dem Künstler eine Reihe von Jahren mit ungetrübtem Glanze. Diese Jugendliebe begleitete ihn nach Florenz und lebte auch noch in Rom in seinem Herzen fort; denn sein ganzes Leben war Liebe, sie spricht aus allen seinen Gebilden.

Edel war auch sicher jenes Mädchen, dem er seine Zärtlichkeit schenkte, und mit gleicher Hingebung an den geliebten Gegenstand fand sie nur in demselben das süßeste Glück des Lebens. Wer möchte sie verdammen, wenn sie, vielleicht frei von heiligeren Banden, die sie an diejenigen knüpften, welche ihr das Daseyn gaben, den Mann suchte, der ihr das Liebste war, was jetzt noch für sie lebte. Römerin scheint diese geliebte Fornarina nicht gewesen zu seyn, denn sie lebte in Rom ohne Aeltern, ohne Verwandte, bloß für den Geliebten, im Hause desselben, bis zu seinem nahen Tode; denn jetzt entfernte er sie, um, wie Vasari sich ausdrückt, als reuiger Christ zu sterben.

Rafael hat die Gesichtszüge der Fornarina in mehreren Gemälden und Bildnissen hinterlassen. Ihre Züge sind nicht fein, die Farbe die einer lebhaft empfindenden Brünette. Man

glaubt das gesunde Blut in den Adern fließen zu sehen und in dem dunklen Auge das dauerhafte Feuer eines tiefen Gefühls zu erkennen. Ihre Züge, sagt Rehberg, scheinen mehr die Tugenden, als die Schwachheiten des weiblichen Geschlechtes zu verrathen.

Rafael nahm dieses Mädchen oft zum Vorbilde; sie diente ihm bei jeder Gelegenheit zum Modelle; denn er zeichnete häufig bei seinen Studien die Figur zuerst nackt, die er bekleiden wollte. Daß ihm hierin namentlich seine Fornarina die meisten Dienste leistete, wird aus einer rafaelischen Zeichnung erwiesen, wo eine bis auf den halben Leib unbekleidete Frauensperson erscheint, gerade mit derselben Physiognomie und mit denselben allzudicken Hüften, wie seine Geliebte besaß. Sein natürliches Nackte verbesserte er dann nach der Antike, oder vielmehr aus der Idee schöner Formen, welche er aus den plastischen Werken der Alten geschöpft hatte.

In Madonnenbildern bediente er sich ihrer Gesichtszüge nur dann, wenn er die Heilige als Mutter mit dem Sohne im Schooße oder in häuslichen Beschäftigungen, nicht aber als Himmelskönigin darstellen wollte. Auch bei seiner Darstellung der Galathea scheint er sie zum Modell nicht dienlich gefunden zu haben, denn er klagte dem Castiglione, daß die neuen Staaten nicht, so wie die alten, dem Künstler alle Blüthen ihrer Schönen vor Augen stellen, um aus dem Anschauen derselben sich das Ideal für ihre Götter zu bilden *).

In der Blüthe der Jugend, und mit dem Entzücken der Liebe diente sie ihm zum ersten Male zum Vorbilde für die berühmte Madonna della Seggiola; auch im ersten Gemälde des zweiten Zimmers des Vatikans erblicken wir sie; im He-

---

*) Diejenigen, welche die Galathea in eine frühere Zeit setzen, könnten hier einwenden, daß Rafael damals die Fornarina noch nicht gekannt habe, um sie zum Muster zu nehmen, aber dieses schließt die Vermuthung nicht aus, daß sie dem Künstler in reiferen Jahren nicht mehr zum erwünschten Modelle einer Göttin dienen konnte, wenn wir nämlich die Entstehung der Galathea mit Rumohr in Rafael's letzte Lebenszeit setzen.

liodor ist sie unter den weiblichen Figuren, welche keinen bestimmten Charakter erfordern, später erscheint sie in mehreren Gemälden, und auch in dem letzten der Transfiguration. In seiner Villa hat sie Rafael unter mehreren Gestalten auf die Mauer gemalt *).

Zwei ihrer eigentlich ausgeführten Portraite wurden bereits erwähnt, von denen aber das Wunderherrliche in Florenz nicht allgemein als Bildniß der Geliebten Rafael's anerkannt wird. Ein drittes befindet sich im Pallaste Barberini zu Rom, und Copien oder Studien, welche aus der Schule des Meisters hervorgingen, gibt es fast in allen Gallerien dieser Stadt, namentlich in den Pallästen Sciarra und Borghese. Eine schöne Copie hat auch Sig. Celli. Auf dem Barberinischen Bilde erblicken wir das Mädchen bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, als wäre sie überrascht worden **).

Von der Hagen ***) sah das Bild noch im schlechten Zustande, und konnte daher Rafael's Kunst nicht herausfinden, so daß er es lieber dem Giulio Romano zuschreiben möchte, der Gemälde und Geliebte von Rafael erbte. Auch sagt er, man glaube ungern, daß diese fleischige Brünette, deren Gesicht nicht eben reizend ist, Rafael's Geliebte gewesen, daß sie einer derben Bäckerin ähnlicher scheine, als jener holdseligen zu Florenz. Günstiger würde von der Hagen nach der von Palmaroli unternommenen Restauration des Gemäldes geurtheilt haben, wodurch, wenn auch das Weib nicht zur Grazie umgeschaffen werden konnte, die von diesem Schriftsteller getadelten rußigen Schatten verschwanden, und das früher ziegelrothe Fleisch in voller Lebensfrische hervortrat. Rafael zeigt sich auch in diesem Bilde als vortrefflichen Coloristen, und wir können daher Lanzi ****), welcher de Piles und Mengs folgt, nicht beistimmen, wenn er hierin den Künstler Correggio

*) Diese Köpfe hat Desnoyers gestochen.
**) Gestochen von Cunego für die Scola italica, und von Volpato.
***) Briefe in die Heimath IV. 243.
****) Geschichte der Malerei I. 383.

und Titian nachstellt; denn die Barberinische Fornarina, Leo X. mit den Cardinälen in Florenz sind so trefflich colorirt, als irgend ein Bild Titians'. Hätte die Transfiguration nicht an vielen Stellen nachgedunkelt, so wäre sie im Colorite gewiß den Gemälden des Correggio gleich. In Wandgemälden wird er übrigens unter den ersten gerühmt, besonders in den Bildern des Vatikans. In vielen andern Gemälden in Oel gehört die Färbung nicht ihm an, sondern seinen Schülern; er überging sie häufig, aber doch verloren sie oft den Glanz der letzten Hand.

Ein anderes Bild der Fornarina bei den Erben Laffranchini's zu Verona, welches Longhena als von Rafael gemalt, weitläufig erwähnt *), ist kein Werk dieses Künstlers, sondern eine nicht schlechte Arbeit der venetianischen Schule. Es wird auch im Pallaste selbst für eine Copie ausgegeben.

Wahrscheinlich wegen seiner Verhältnisse mit der Fornarina hat sich Rafael nie vermählt, obgleich der Cardinal Davizio da Bibiena, des Künstlers vertrauter Freund, ihm seine Nichte zur Gattin gegeben hätte. Es ist dieses ein neuer Beweis, daß Rafael nicht allein als Künstler, sondern auch als Mensch, in großer Achtung gestanden habe; denn Bibiena würde einem Wüstling nicht seine Freundschaft geschenkt und ihm selbst seine Nichte angetragen haben. Man hat nach Vasari's Angabe immer geglaubt, der Cardinal habe Rafael zu dieser Ehe mit seiner Verwandten Maria da Bibiena zwingen wollen, allein aus einem Briefe an Ciarla, von welchem Richardson nur einen Auszug gibt, den aber Pungileoni**), wie bereits erwähnt, aus einem Manuscripte das erstemal vollständig abdrucken ließ, erhellet das Gegentheil. Diese Notiz ist auch schon in einem Briefe enthalten, welcher unter den Schriften des Francesco Maria, Herzogs von Urbino, gefunden worden, aber nie ausführlich mitgetheilt ist. Ausserdem scheint auch aus der Weise, wie Rafael in seinem Testamente des Cardinals Bibiena gedachte, das beste Verhältniß zwischen beiden zu folgen.

---

*) Storia etc. 329.

**) Elogio stor. di Raffaello fasc. II. 157.

Der erwähnte Original=Brief soll sich zu Richardson's Zeit auf der Bibliothek Albani in Rom befunden haben; Pungileoni fand ihn aber nicht mehr vor und mußte sich daher mit der Auktorität eines Chronisten des 17ten Jahrhunderts begnügen. Aus eben dieser Schrift erfahren wir auch, daß Rafael seine Verbindung mit der Maria Bibiena schon vor 1515 geknüpft hatte, da sie in diesem Jahre durch eine andere Vermählung wieder zur Sprache kam. Der Künstler wußte aber den Erinnerungen des Cardinals stets auszuweichen; sei es denn, daß er, wie Vasari versichert, solchen Fesseln abhold war, oder daß die Verbindung mit seinen Verhältnissen zu der Fornarina sich nicht hätte vereinigen lassen. Man sagt auch, Maria Bibiena sei an dem Tage der Hochzeit gestorben, allein diese Nachricht ist nicht erwiesen, wohl aber zeigt ihre Grabschrift im Pantheon, daß sie vor Rafael als seine Braut starb.

Ein anderer Grund, warum Rafael die Zusage zur wirklichen Vollziehung der Vermählung immer hinausschob, war nach Vasari's Angabe die Hoffnung des Künstlers, vom Pabste, der ihm für viele Arbeiten namhafte Summen schuldete, einen Cardinalshut zu erhalten, und somit wäre er seines Versprechens auf immer entbunden gewesen. Vasari scheint hier, so wie in mehreren andern Dingen, nicht aus sichern Quellen geschöpft zu haben; denn der auch neuerlich durch Rumohr *) wiederholte Verdacht der Geldkargheit Leo's X. scheint nach den bereits angeführten Dokumenten des Pungileoni, aus welchen sich ergibt, daß Rafael den bedungenen Lohn stets ausbezahlt erhielt, ungegründet zu seyn.

Es ist daher wahrscheinlich, daß den Künstler nur Rücksichten für die Fornarina bewogen, das für ihn ehrenvolle Band mit der Nichte des Cardinals Bibiena nicht zu knüpfen. Seine lange Jahre bewahrte Liebe zu dem unbekannten Mädchen war noch ungeschwächt, und daher war es dem Edlen, der an Allem, was ihm theuer war, mit inniger Liebe hing, unmöglich, die Geliebte fremdem Schicksale hinzugeben. Ob er zuletzt, bei längerem Leben beider Verlobten, dennoch dem

*) Ital. Forsch. III. 126.

Wunsche des Cardinals nachgegeben hätte, ist nicht auszusprechen, aber auch die Vermuthung nicht zurückzuweisen, daß es in dem Wunsche des Künstlers gewesen, durch die Bekleidung einer geistlichen Würde seines Versprechens mit der Maria Bibiena, das er nur seinem hohen Freunde zu Gefallen eingegangen zu seyn scheint, für immer los zu werden. Zu Vasari's Zeit war die Meinung herrschend, Rafael habe nach dem Cardinalshut gestrebt; daß er aber einzig auf die Verpflichtung Leo's seine Hoffnung gebaut, scheint nur eine Episode Vasari's zu seyn. Auch in seiner Angabe über den Tod Rafael's möchte er nicht vollen Glauben verdienen, denn er brachte ja auch über das Ableben anderer Maler viele falsche Anekdoten in Umlauf. Das Wesentlichste in der Erzählung dieses Schriftstellers beschränkt sich darauf: „Rafael kam, da er in Geheim der Liebe zu ungemessen nachhing, eines Tages mit einem Fieberanfall nach Hause, verschwieg aber den Aerzten die wahre Ursache, worauf sie ihm unkluger Weise zur Ader ließen, weil sein Blut in Gährung war. Ohne Verschub, fährt Vasari fort, machte der Künstler sein Testament, und schickte als ein guter Christ die Fornarina aus dem Hause, nachdem er ihr einen anständigen Unterhalt zugesichert hatte. Hierauf theilte er seine übrige Habe zwischen Giulio Romano und Francesco Penni und einem ihm verwandten Priester zu Urbino. Dann verordnete er, auf seine Kosten einen Tabernakel in S. Maria Rotonda und einen Altar mit der Statue der heiligen Jungfrau zu errichten *), und wählte sich dort seine Ruhestätte. Zu gleicher Zeit ernannte er den Monsignor Baldassaro von Pescia zum Testamentvollzieher, bereute seine Sünden, nahm das Abendmal und starb als guter Christ".

Daß Rafael dem schönen Geschlechte sehr ergeben war, scheint ausgemacht zu seyn; daß er aber mit verderblichem Unmaaße demselben fröhnte, ist kaum möglich, so wie auch nicht behauptet werden darf, daß der Künstler nie aus dem Becher der Liebe gekostet habe. Er mußte nur Augenblicke für die Liebe finden, da es unwidersprechlich ist, daß er sich der

*) Diese Statue führte Lorenzetti in Marmor aus.

Geschäfte, die ihm oblagen, mit gewissenhaftem Eifer annahm, und daß die Liebe zum Schönen seine überwiegende Leidenschaft war. Auch in der letzten Zeit seines Lebens konnten ihm die Schäferstunden nicht viel Zeit gekostet haben, denn gerade in diesen Jahren brachte er seine meisten und vorzüglichsten Werke hervor, die seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahmen. Es ist daher mit della Valle *) und Longhena **) sicherer anzunehmen, daß die Ursache von Rafael's Tod nicht in Ausschweifungen, sondern vielmehr in der Angegriffenheit seines an sich zarten, durch viele und bedeutende Arbeiten geschwächten Körpers zu suchen sei. Freilich tritt immerhin das Verhältniß zur Fornarina entgegen, aber wie konnte denn Vasari wissen, daß gerade unmässig gepflogene Liebe mit derselben die Folge des frühen Todes unsers Künstlers war, da er doch selbst gesteht, daß Rafael während seiner Krankheit nicht einmal den Aerzten dieses Verhältniß entdeckte? Uns scheint daher, daß diese Angabe nur auf ein von der Gegenpartei des Künstlers ersonnenes Mährchen sich gründe, das sich fortpflanzte, und schon ein Jahr vor der ersten Ausgabe des Vasari gedruckt zu lesen war. Simone Fornari da Reggio erzählt nämlich in seinen Bemerkungen über den rasenden Roland, die 1549 erschienen, den Tod Rafael's auf ähnliche Weise, wie Vasari.

Ueber das Testament war Vasari, wie bei Pungileoni aus Urkunden erhellet, falsch, oder nur zum Theil genau unterrichtet. Dem Giulio Romano und seinem Fattore Francesco Penni hinterließ er nur die vollendeten und nicht vollendeten Gemälde, dem Cardinal Bibiena sein Haus nebst einem und dem andern Bilde, sein Vermögen aber kam größtentheils an die Brüderschaft der Barmherzigkeit zu Urbino und die vier Kinder des ihm verwandten Battista Ciarla. Diese, die Brüderschaft und ein gewisser Vagnini zankten sich später noch eine Weile wegen der Erbschaft herum, bis, wie dieses bei Pungileoni aus Archiven zu Urbino weitläufig nachgewiesen wird, die Sache endlich

*) Praemio alla vita di Raffaello p. 234. V. tom.

**) Storia etc. p. 440.

genauer im Einzelnen bestimmt und damit entschieden wurde. Woher Pungileoni die Nachrichten von dem Vermächtniß der Bilder und des Hauses hat, gibt er nicht an.

Das einzige Zuverlässige, was wir über den Tod Rafael's haben, ist ein Brief, den ein gewisser Marco Sanudo an einen Landsmann Antonio Marsigli fünf Tage nach dem Hinscheiden des unsterblichen Künstlers nach Venedig schrieb. Dieser Brief ist vom 11. April 1520 und lautet in deutscher Uebersetzung wie folgt*):

---

*) Dieser Brief befindet sich in der Bibliothek zu S. Marco und lautet in der Ursprache so:

Roma ad XI. Aprile 1520.

„— — — — Il Venerdi santo di notte venendo il Sabbato a hore tre morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raffaello de Urbino, con universal dolore de tutti, et maximamente delle docti; per li quale, più che per altri, benche ancora per li pictori et architecti il stendeva in uno libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, monstrando si chiaramante le proportioni, forme et ornamenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduto Roma antiqua: et gia habea fornita la prima regione: ne mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria dalle ruine savia raccolto; ma ancora le facciate con gli ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della architectura et dalle istorie antiche, ave le ruine non le ritenevano, habea appresso, expressimamente designava. Hora si bella e ledevole impresa ha interrotto morte, habendosi invidiose rapito il maestro giovine di anni 34 (37) et nel suo istesso giorno natale. Il pontifice istesso ne ha avuto ismisurato dolore, e nelli giorni, che è stato infermo, ha mandato a visitarlo e confortarlo ben sei fiate. Pensate che debbano habere fatto gli altri. Et perche il palazzo del Pontifice questi giorni ha menazzato ruina, talmente che sua Santita se ne è ita a stare nelle stanze de Monsignore de Cibo; sono di quelli che dicona, che non il peso delli portici sopraposti è stato di questo cagione, ma per fare prodigio, che il suo ornatore habea a mancare. Et in vero è mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debbia dolere e ramaricare non solamente con semplici e temporanee voci, ma ancora con accurate et

Rom den 11. April 1520.

„Am stillen Freitage, Nachts als der Sonnabend herankam, um 3 Uhr starb der edle und ausgezeichnete Maler Rafael von Urbino, zum allgemeinen Leidwesen, besonders der Gelehrten, für welche, mehr noch als für Maler und Architekten, er in einem Buche, wie Ptolomäus das Weltgebäude, die alten Gebäude Roms aufzeichnete. Die Verhältnisse, Formen und Verzierungen derselben sind so genau angegeben, daß, wer es gesehen, nicht mehr nöthig gehabt hätte, das alte Rom selbst zu sehen. Die erste Region war bereits vollendet, und stellte nicht nur die Grundrisse und die Lage der Gebäude dar, welche er mit großer Mühe und Arbeit nach den Ruinen gemessen, sondern auch die Aufrisse mit allen Zierrathen, welche er, wenn keine Bruchstücke mehr vorhanden waren, nach der Angabe des Vitruvs, nach den Regeln der Baukunst und der Beschreibung alter Schriftsteller auf das Sorgfältigste zeichnete. Der Tod hat dieses schöne und ruhmvolle Unternehmen zerstört und den jugendlichen Meister, 34 (37) Jahre alt, und zwar an seinem Geburtstage hingerafft. Selbst der Pabst empfand den tiefsten Schmerz und hat in den 15 Tagen seiner Krankheit gewiß sechsmal gesandt, um sich nach ihm zu erkundigen und ihn aufzuheitern. Ihr könnt also denken, was die übrigen gethan haben. Und weil gerade in jenen Tagen dem päbstlichen Pallaste der Einsturz drohte, so daß sich Se. Heiligkeit genöthiget sahen, die Zimmer des Monsignor Cibo zu bewohnen, so gibt es manche, welche sagen, daß nicht das

---

perpetue composizioni, come se non m' inganno, gia preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 mila, tra quali 5000 in contanti, de essere distributi per la maggiore parte a suoi amici et servitori, et la casa, che egli comprò per ducati 3000, ha lassato al Cardinal de Santa Maria in Portico. Et è statto sepolto alla Rotonda, ave fu portato honoratamente. L' anima sua indubitatamente sara ita a contemplare quelle celeste fabriche, che non patiscono oppositione alcuna: ma la memoria et il nome resterà qua giù in terra et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da bene longamente.

Gewicht der aufgesetzten obern Bogen die Ursache sei, sondern ein Wunder, den Tod dessen, der diesen Pallast verschönerte, zu verkünden. Und wirklich ist ein unvergleichlicher Meister gestorben, dessen Tod jeder Edle nicht mit einfachen flüchtigen Worten, sondern mit sorgfältigen unvergänglichen Gedichten betrauern muß, welche auch, wenn ich nicht irre, in großer Menge verbreitet werden. Man sagt, daß er 16,000 Dukaten hinterlassen habe, und zwar 5000 in baarem Gelde, welche größtentheils unter seine Freunde und Diener vertheilt werden sollen. Sein Haus, das ehemals dem Bramante gehörte, und welches er für 3000 Dukaten kaufte, hat er dem Cardinal von St. Maria in Portico vermacht. Er ist auf das Ehrenvollste in der Rotunda begraben. Ohne Zweifel verweilt jetzt seine Seele in Betrachtung der himmlischen Gebäude, welche keiner Zerstörung unterworfen sind; aber sein Andenken und sein Name werden hier auf Erden in seinen Werken und in dem Geiste aller guten Menschen lange fortleben."

Die Nachrichten in diesem Briefe stimmen zwar mit den Angaben des Pungileoni nicht genau überein, doch wollte hier der Berichterstatter, wie es scheint, nicht so fast die testamentarischen Einzelnheiten seinem entfernten Freunde auseinander setzen, sondern nur den großen Verlust, den die Kunst durch Rafael's Tod erlitten, und die Sensation benachrichten, welche diese traurige Catastrophe verursachte. Von dem Vermächtnisse des Hauses, dessen Pungileoni erwähnt, wird auch in diesem Briefe gesprochen, und so scheint die Sache Bestand zu haben. Nur ging nach dieser Vertheilung des Vermögens die Fornarina leer aus, die doch nach Vasari's Bericht der Sorge des wohlmeinenden Künstlers nicht entging.

Aus allen Berichten ersehen wir aber, daß der Schmerz unnennbar war, in welchen ganz Rom bei der Nachricht von dem Tode dieses ausserordentlichen Mannes versank; gränzenlos besonders war der seiner Schüler, die in ihm ihren Vater und Freund verloren, der ihnen stets als Muster hoher Gesinnungen und des feinsten Geschmackes vorleuchtete. Seine Freunde, deren sich der liebenswürdige Künstler so viele erwarb, Bibiena, Bembo, der Pabst selbst schwammen in

ränen *). Seine Werke bewunderte man mit einer religiösen Ehrfurcht, als wenn sich Gott, so wie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Rafael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Catafalk in seinem Studiensaal **) im Angesichte der Transfiguration, die über seinem Haupte hing, öffentlich ausgesetzt, und von dort in die Rotunda, das alte Pantheon, zur Ruhe gebracht.

Der Cardinal Bembo widmete ihm folgende Grabschrift:

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. JOAN. F. URBINATI.
PICTORI. EMINENTISS. VETERUMQ. AEMULO.
CVIVS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS.
SI. CONTEMPLERE.
NATURAE. ATQUE. ARTIS. FOEDUS.
FACILE. INSPEXERIS.
JVL. II. ET. LEONIS. X. PONTT. MAXX. PICTURAE.
ET. ARCHITECT. OPERIBUS. GLORIAM. AUXIT.
VIXIT. A. XXXVII. INTEGER. INTEGROS.
QUO. DIE. NATUS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXX.

Nach hundert und fünfzig Jahren errichtete Carl Maratti sein Brustbild in Marmor über der Inschrift, und setzte hinzu:

UT. VIDEANT. POSTERI.
ORIS. DECUS. AC. VENUSTATEM. CUJUS. GRATIAS.
MENTEMQUE. COELESTEM. IN. PICTURIS.
ADMIRANTUR.
RAPHAELIS. SANCTII. URBINATIS. PICTORUM.
PRINCIPIS.
IN. TUMULO. SPIRANTEM. EX. MARMORE. VULTUM.

*) Der Graf Castiglione schrieb seiner Mutter: **Ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi il mio poveretto Raffaello. Lett. del conte di Castiglione. Podova 1769. I. 74.**

**) Nach einigen starb Rafael im Hause des Cardinals Bibiena, was aber dadurch sehr zweifelhaft wird, daß dieser selbst seines zu kleinen Hauses wegen im Vatikan wohnen mußte.

CAROLUS. MARATTUS.
TAM. EXIMII. VIRI. MEMORIAM. VENERATUS.
AD. PERPETUUM. VIRTUTIS. EXEMPLAR. ET.
INCITAMENTUM.
P. AN. MDCLXXIV.

Auf der andern Seite des Altares ruhen die Gebeine der Verlobten Rafael's, der Nichte des Cardinals Bibiena, und auch ihre Stätte bezeichnet eine Grabschrift, welche lautet, wie folgt:

D. O. M.
MARIAE. ANTONII. F. SPONSAE. EJUS.
QUAE. LAETAS. HYMENAEAS. MORTE.
PRAEFERTIT.
ET. ANTE. NUPTIALES. FACES. VIRGO. EST. ELATA.
BALTHASAR. TURINUS. PISCIEUS. LEO. X. DATAR.
ET. JOHANNES. BAPTISTA. BRANCONIUS.
AQUILAN. A. CUBIC.
P. M. EX. TESTAMENTO. POSUERUNT.
CURANTE. HIERONYMO. VAGINO. URBINAT.
RAPHAELI PROPINQUO.
QUI. DOTEM. QUOQUE. HUJUS. SACELLI.
SUA. PECUNIA. AUXIT.

Die Grabstätte Rafael's war seit langen Jahren bestritten, denn Einige behaupteten, im Widerspruche mit den deutlichsten Zeugnissen, daß sie sich in der Minerva befinden müsse, indem dort die Urbinaten eine gemeinschaftliche Begräbniß-Kapelle schon von jener Zeit her besaßen. Um zur Gewißheit zu gelangen, wurden in der Rotunda Nachgrabungen angestellt, und zwar in Gegenwart einer Commission der Akademie von St. Luca, der Academia archeologica, und der delle belle arti, und sogar Professoren der Chemie und Chirurgie dazu berufen. Am 16. September 1833 fand man in deutlichster Uebereinstimmung mit dem, was Vasari darüber berichtet, einen ganz eingemauerten Sarg, der zwar bis auf wenige Splitter schon zerfallen war, aber die gesuchten ehrwürdigen Ueberreste noch im ziemlich wohlerhaltenen Skelete vollständig bewahrte, welches alsbald alle Anwesenden ohne Ausnahme,

obgleich keine nähere Bezeichnung sich gefunden, in Erwägung des Ortes, den ein Anderer unmöglich sich hatte erwerben können, mit vollkommenster Ueberzeugung unbestreitbar für Rafael's Gebeine anerkannten. Sie ruhten unter dem Altare mit Lorenzetti's Statue der heiligen Jungfrau, senkrecht unter derselben selbst, unter einem eigens dazu construirten Bogen, so daß sich buchstäblich bewährt, was Vasari berichtet, daß die Statue der Madonna selber ihm zum Grabmal dient. Die Länge des Körpers beträgt 7½ Palme und die Zähne waren noch von der schönsten Weiße, denn es fand sich auch der Schädel noch unversehrt. Und somit bewahrte seit geraumer Zeit die Akademie von St. Luca einen fremden Schädel, als diesem Künstler angehörig, der sich zugleich auch durch vorgefundene Dokumente als der des Stifters der Congregation dei Virtuosi, eines Canonicus der Rotunda, Namens Adjutori, ausgewiesen hat *).

Am 18. Oktober wurden die Gebeine Rafael's wieder in das ursprüngliche Grab unter der Madonna del Sasso beigesetzt. Vor dem Altare war ein Trauerkatafalk errichtet, auf welchem der Sarg von Mahagoniholz mit den Reliquien unter brennenden Kerzen stand. Die erwähnten Commissionen waren zugegen und ausserdem noch über 3000 Eintrittscharten vertheilt. Die Feierlichkeit glich vollkommen einer päbstlichen Beisetzung. Nachdem die Aechtheit des Skeletes noch einmal öffentlich constatirt worden, verfertigte der Notar das Instrument darüber und las es vor. Es wurde sodann in einer Kapsel den Gebeinen beigelegt, der Sarg verschlossen und vielfach versiegelt. Diesen stellte man hierauf in einen marmornen Sarkophag, der im Grabe in Bereitschaft stand, welches sogleich zugemauert wurde.

Die Bildnisse Rafael's.

Wir besitzen von diesem großen Künstler mehrere Bildnisse in größtentheils eigenhändigen Darstellungen, von denen ihn

*) Brief des Malers Ph. Overbeck, eines der Deputirten der Akademie von St. Luca, im Kunstblatte 1833 Nr. 97 u. 98.

einige als blosse Portraite ohne weitere Beziehung schildern, andere ihn in größere Gemälde einführen. Oft erkennt man ihn in einer Nebenfigur, bei welcher er sich selbst, oder dem Urheber des Gemäldes zum Vorbilde gedient hat.

In keinem derselben sehen wir ihn in einer leidenschaftlichen Stimmung; aus seinen Zügen spricht eine für jeden Eindruck empfängliche Seele, ein stets sich gleich bleibender Charakter, eine unwandelbare Ruhe, die keine Leidenschaft, kein Sturm des Lebens aus dem Gleichgewichte zu bringen vermochte. Diese Bildnisse stellen ihn als Knaben, als Jüngling und als Mann dar; in dem ersteren bemerkt man das angeborne unbefangene Selbstgefühl, später die Bescheidenheit, die den nach Vollendung strebenden Jüngling so liebenswürdig machte, die leidende Sehnsucht und das Entzücken, in welches ihn das Schöne, Edle und Erhabene versetzte.

Seine Züge waren von regelmäßiger Schönheit; das Auge klar und rein, der Spiegel einer noch schönern Seele; die Form des Kopfes oval und die Haare anfangs blond, bis sie sich mit den Jahren leicht zum Bräunlichen hinneigten. Seine Statur war nicht groß, denn das Skelet maß, wie oben gesagt, nicht mehr als 7½ Palme *).

1) Rafael als Kind in seines Vaters Altargemälde zu S. Francesco in Urbino. Rafael kniet hier neben seinen Aeltern vor der Madonna. Dieses Gemälde ist sehr interessant, indem es die letzten drei Personen mit großer Bestimmtheit darstellt und beweiset, daß Rafael nach seiner schönen und edelgestalteten Mutter artete **).

2) Rafael in einem ebenfalls von Giovanni Santi gemalten Altarbilde in Cagli. Es stellt ein presepio vor: der Vater den heiligen Joseph, die Mutter die heil. Jungfrau, und der Sohn einen Knaben unter den Personen, welche die Krippe umgeben.

*) Eine italienische Palme (palmo) beträgt eine Spanne.

**) Im Umrisse gestochen nach Riepenhausen's Zeichnung.

3) In einem Gemälde Giovanni's in der kön. preussischen Gallerie, welches die Madonna auf dem Throne mit dem Christuskinde vorstellt, befindet sich neben der Hauptfigur ein Kind, welches sich dem Knabenalter nähert, und wahrscheinlich dem Rafael vorstellt *).

4) Rafael in einem Alter von etwa 12 Jahren. Dieses Bild kam zur Zeit des Pabstes Paul V. nach Rom in die Gallerie Borghese, und wird daselbst für ein eigenhändiges Gemälde ausgegeben; allein Einige glauben, Rafael habe in diesem Alter noch nicht so malen können, und halten daher das Bildniß für ein Werk des Timoteo delle Vite. Rehberg **) eignet es dem Rafael zu, und glaubt, der Künstler, dessen Talente sich so frühzeitig entwickelten, habe hier einen Sprung gemacht, indem er — unabhängig von der Art seines Lehrers — der Natur und seinem eigenen Gefühle folgte.

5) Rafael, eine eigenhändige Skizze in der Sammlung des Young Ottley zu London. Diese Zeichnung, die er im dreizehnten oder vierzehnten Jahre gemacht zu haben scheint, hat dieselbe Stellung, Wendung und eben den Ausdruck, als alle seine andern eigenhändigen Bildnisse.

6) Ein Portrait Rafael's von sich selbst in einem Alter von etwa fünfzehn Jahren, besitzt Herr Jeremias Harmann zu London.

7) Rafael als ein Jüngling diente in Perugino's Schule seinem Lehrer, seinen Mitschülern und sich selbst mehrere Male zum Vorbilde irgend einer Figur in Gemälden. Man erkennt ihn in Perugino's Gemälde der Auferstehung im Vatikan, in jenem Wächter mit dem rothen Käppchen.

8) Ein sehr schöner Kopf unsers Künstlers befindet sich in einem Gemälde des Collegio del Cambio in Perugia, wo Perugino's vorzüglichste Gemälde sind ***).

---

*) Lithographirt im Umrisse bei Rehberg.

**) Rafael Sanzio I. 11.

***) Diese Bilder hat Cecchini gestochen.

9) In Perugino's Gemälde, welches die Predigt Johannes des Täufers vorstellt, in Perugia, erkennt man Rafael in einer Figur unter den Zuhörern.

10) Rafael, eine Zeichnung, in der großherzoglichen Gallerie zu Darmstadt, welche auf der Rückseite folgende Worte hat: **Ritratto di Raffaello d'Urbino giovane di P. Perugino.** Die Zeichnung ist ohne Zweifel Original, hat aber keine Aehnlichkeit mit den andern Bildnissen Rafael's.

11) Ein von unserm Künstler selbst gemaltes Bildniß, das er wahrscheinlich noch in Perugino's Schule verfertigte, besitzt S. Majestät der König Ludwig von Bayern. Es befand sich ehedem beim Senator Leonardo del Riccio in Florenz, wurde daselbst vom Grafen Firmian für seine Sammlung zu Leopoldskron erkauft, von wo es an den Banquier Trautmann in München kam.

12) Rafael in der Libreria des Domes zu Siena, als ein schöner blonder Jüngling zu Pferde im Gefolge des Aeneas Sylvius Piccolomini.

13) Ebendaselbst trägt er in der Darstellung der Canonisation der heiligen Catharina von Siena unter dem Haufen neben dem Pinturicchio eine brennende Kerze.

14) Ein interessantes Bildniß unsers Künstlers, das ihn in einem Alter von 20 Jahren darstellt, befindet sich in der Sammlung des General Guise im Christ-Church-College zu Oxford. Es ist in schwarzer Kreide gezeichnet, mit Weiß gehöht, in zwei Drittheil Lebensgröße, und zeigt den Jüngling mit langen Haaren und Barett auf dem Kopfe. Man gibt dieses Bild gewöhnlich als eine Arbeit des Leonardo da Vinci; Passavant *) aber möchte es einem Jugendfreunde Rafael's zuschreiben, da es in der Behandlungsweise ganz von der Art des Leonardo abweicht. Es ist wahrscheinlich dasselbe, welches Bottari bei Benedetto Lutti gesehen, und das später in die Sammlung von W. Kent gekommen ist.

---

*) Kunstreise durch England rc. S. 245.

15) Das Bildniß Rafael's in der Sammlung eigenhändiger Künstler=Bildnisse in der florentinischen Gallerie malte der Künstler im Pallaste Albani zu Perugia auf die Mauer. Es wurde ausgesägt und für die Sammlung angekauft.

16) In der Gallerie zu Florenz ist noch ein anderes Bildniß, welches man für Rafael's Arbeit und für dessen echtes Portrait hält. Der Künstler soll es für die Malerschule von St. Luca gemalt haben, allein es erinnert nur allgemein hin an jenes in der Schule von Athen*).

17) In der Schule von Athen stellte er sich neben seinem Lehrer Perugino dar **). Dieses Bildniß wird als echt anerkannt, und somit muß es auch das herrliche Bild in München seyn, welches diesem gleicht.

18) Auch im Gemälde der Poesie will man Rafael's Ebenbild in einem der Begleiter Virgils erkennen.

19) Das vorzüglichste der Bildnisse des berühmten Künstlers ist im Besitze S. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. Es ist aus dem Hause Altoviti zu Florenz und ein viel besprochenes Bild.

20) Auf dem großen Altarblatte mit dem heiligen Lucas, der die Madonna malt***), soll der hinter dem Evangelisten

---

*) Gest. von F. Müller, und als Titelkupfer in Quatrèmere's Werk.

**) Es befindet sich im Kleinen, aber verfehlt, in den picturis Raphaelis, in Lebensgröße in der von Mengs gezeichneten Sammlung von Köpfen, von Cunego gestochen; einzeln, aber sehr schlecht ist es von Fidanza radirt, und auch in Kreidemanier, aber ohne Charakter, bekannt gemacht.

***) In Italien werden viele Madonnenbilder gezeigt, welche als Werke des heiligen Lucas gelten. Allein die Sache hat keinen Grund; denn die ersten Lehrer des Christenthums untersagten den Gebrauch der Bilder und Tertullian sagt sogar, der Teufel habe die Künste der Malerei und Bildnerei in die Welt gebracht. Erst im 5ten Jahrhunderte, zur Zeit der Nestorianer, hat man angefangen die Jungfrau mit dem Kinde darzustellen. Alle diese Bilder, welche St. Lucas zugeschrieben werden, sollen von einem Maler des 11ten Jahrhunderts, Namens Luca Santo, herrühren.

stehende Jüngling Rafael seyn. Dieses Bild, an dessen Echtheit Einige zweifeln, war einst in der Kirche S. Luca und Sta. Martina, wohin es Pietro da Cartona geschenkt. Gegenwärtig bewahrt es die Akademie von St. Luca in Rom *).

21) Ein von Paul Pontius ohne Namen des Urhebers gestochenes Bildniß stellt Rafael in einen Pelz gekleidet, in weniger jugendlichem Alter vor. Das Originalgemälde scheint zu Dorigny's Zeit in England gewesen zu seyn; denn dieser Künstler bediente sich desselben zu dem Titelkupfer der sieben Cartons. Auch P. Aquila gebrauchte es zu seiner Ausgabe der biblischen Geschichten in den Loggien. Eine Copie nach diesem Kupferstiche ist bezeichnet: Raphael pinxit, und auch Landon gibt es als ein eigenhändiges Gemälde seinem Werke zum Titelblatte.

22) Sicher scheint ein Bildniß von Giulio Romano zu seyn, das sich ehedem in der Wohnung des Gonfaloniere zu Bologna befand, und jetzt in Wien seyn soll. Es ist niemals gestochen worden.

23) Ein anderes unter dem Namen Titian, von Hollar und P. Pontius gestochen, kann nicht nach dem Leben gemalt seyn, weil Titian erst nach dem Tode Rafael's nach Rom kam.

24) Rafael in einer Medaille, ehemals im Museo Casali in Rom. Es ist unbekannt, aus welcher Zeit das Werk herrührt; weder die Büste Naldini's noch irgend ein bekanntes Bildniß Rafael's hat zum Vorbilde gedient. Der gegenwärtige Besitzer ist uns unbekannt.

25) Rafael's Brustbild in Marmor von Naldini, welches C. Maratti über der Inschrift am Grabe des Künstlers aufstellte **).

26) Eine Büste aus gebrannter Erde, welche dem Ende des 15ten Jahrhunderts angehört, und für ein Portrait des

*) Gestochen von C. Bloemaert, Piccioni und Langlois.

**) Verschiedentlich, aber auf keine befriedigende Weise gestochen.

jugendlichen Rafael gilt, befindet sich in der königlichen Glypthothek zu München.

27) In Salzdahlen sah man ein Bildniß Rafael's in jungen Jahren, an einen Tisch gelehnt, und mit einem Buche vor sich. Dieses Gemälde ist im Cataloge der Gallerie als ein eigenhändiges Bildniß Rafael's erwähnt; es ist jedoch ungewiß, ob es Original ist, und ob es ihn selbst vorstellt.

28) In Genua soll sich im Pallaste Gentili ein kleines Bildniß Rafael's befinden.

29) In der Brabeck'schen Gallerie zu Söder ist eines auf chinesischem Papier.

30) Auch in der Kapelle Ancajani in Spoleto wird ein Bildniß Rafael's erwähnt.

31) Volkmann will im Pallaste Altieri in Rom eines gesehen haben und Ramdohr ein anderes mit dem Jahre 1518 im Pallaste Barberini.

32) Ein sehr schönes Bildniß dieses Künstlers befand sich in Kopenhagen, das aber leider bei dem Brande des Schlosses zu Grunde ging. Berkenkamp hat es meisterhaft copirt.

33) Der Jüngling zu Paris, welcher sich auf den rechten Arm stützt, stellt unsern Künstler nicht vor. Das Bild hat die Unterschrift: **Portrait de Rafael**, was: **Peint par Rafael** heißen sollte. Rehberg vermuthet, daß dieses Gemälde den Bindo Altoviti vorstellte, dessen Vasari erwähnt.

34) Das ebenfalls in Paris befindliche schöne Gesellschaftsstück, welches unter dem Namen: **Rafael et son maitre d'armes** bekannt ist*), stellt ebenfalls eine andere Person als Rafael vor. Der Kopf, in dem man die Züge Rafael's zu erkennen glaubt, hat weder Schönheit der Form, noch jene Trefflichkeit des Colorits, welche wir in Rafael's übrigen Bildnissen bewundern. Er scheint krank, sein Auge ist erloschen, Haare und Bart vernachlässiget. Der Kopf

*) Gestochen von Larmessin für Crozat.

des Fechtmeisters, welcher Pantormo seyn soll, ist dagegen von größter Schönheit in Zeichnung und Ausdruck, und die schwere Verkürzung der Hand ein wahres Meisterstück. Einige schreiben das Gemälde auch dem Pontormo zu.

35) Die von Marc-Anton gestochene ganze Figur, die Malvasia als eine Carrikatur Rafael's bezeichnet, gleicht dem Künstler nicht im geringsten.

36) Ein Kupferstich von Hollar, „Portrait de Rafael", und ein anderer von Bonasone, stellen den Marc-Anton vor, so wie ihn Rafael im Heliodor als einen der Sesselträger des Pabstes eingeführt hat.

37) Die von Hugo da Carpi unter dem Namen: „Rafael et sa maitresse" in Holz geschnittene Skizze kann von Rafael wohl herrühren, hat aber mit ihm selbst nicht die geringste Aehnlichkeit.

Es gibt auch noch mehrere andere Kupferstiche von Fariat, Matham, M. Pool u. a., aber sie verdienen keine Erwähnung, und alle unter dem Namen Rafael bekannten bärtigen Köpfe stellen ihn nicht vor.

Rafael scheint übrigens sein Bildniß noch öfters gemalt zu haben, denn der anonyme Biograph erwähnt bei Gelegenheit des Altovitischen Gemäldes, daß Rafael noch mehrere Male sein Portrait gemalt habe. Diese müssen versteckt seyn, wenn der Biograph echt ist.

Rafael's Schule.

Rafael hatte sicher unter allen Malern die berühmteste und zahlreichste Schule. Es schlossen sich viele Künstler an ihn an, denen er dann väterlicher Freund und Lehrer war. Daß seine Schüler zahlreich waren, bestätiget Vasari, denn dieser Schriftsteller sagt, daß ihn, wenn er nach Hofe ging*), immer 50 tüchtige Maler begleiteten, während Michel Angelo allein

*) Rafael war päbstlicher Kammerherr.

düster einherging. Bei einem solchen Zuge soll ihm einst Buonarotti begegnet seyn und auf satyrische Weise gesagt haben: „Ihr geht ja mit einem Gefolge, wie ein großer General?“ worauf Rafael erwiederte: „Und ihr allein, wie der Henker.“ Es ist nicht ausgemacht, ob diese Sage Gewißheit habe, oder ob sie nicht vielmehr ein Mährchen sei, welches die bekannte Bescheidenheit unsers Künstlers als grundlos darthut. Daß es übrigens Rafael bei seiner Wortkargheit nicht an schlagenden Antworten fehlte, mußten einst zwei Cardinäle erfahren, welche sich vorgenommen hatten in seiner Gegenwart ein Bild zu tadeln, um ihn zum Reden zu bringen. Sie behaupteten, die darauf befindlichen Apostel St. Peter und St. Paul seien zu roth. Schnell gab ihnen Rafael zur Antwort: „Wundert euch nicht, meine Herren, das that ich mit Ueberlegung, da man vermuthen darf, daß diese beiden Heiligen im Himmel eben so sehr, als hier im Bilde erröthen, daß von solchen Leuten, wie ihr seid, ihre Kirche geleitet wird“.

Nach Rafael's Tode machten dessen Schüler nicht sogleich viel Glück, denn durch Michel-Angelo's Begünstigung wurde dem Fra Sebastiano der erste Rang in der Malerei zuerkannt und jene standen nach. Dazu kam noch, daß der Nachfolger Leo's, Adrian VI., keinen Kunstsinn hatte, und selbst die von Leo X. entworfenen und angefangenen Werke nicht einmal fortsetzen ließ, so daß durch ihn, wie durch die Pest 1523, die Künstler beinahe Hungers starben. Als endlich nach 23 Monaten Adrian starb und Julius der Medicäer, der sich Clemens VII. nannte, erwählt ward, lebte die Kunst wieder auf, und der große Saal im Vatikan wurde vollendet. Zu dieser Zeit waren schon nicht mehr alle Schüler Rafael's in Rom; einige kehrten noch bei Lebzeiten des Meisters ins Vaterland zurück, und andere hielten sich auch nach dessen Absterben in der ewigen Stadt auf.

Das Haupt unter allen war Giulio Romano, aber doch hielt sich Rafael's Geist nicht ausschließend rein und unvermischt bei ihm. Aus seinen bedeutendsten Werken spricht mehr der Charakter des gewaltigen Buonarotti als das stillere Gemüth Rafael's, dem sein Geist weniger, als jenem verwandt

war. Es ist dieses die Frucht verschiedener Eigenthümlichkeit, die bei jedem Menschen anders sich gestaltet. Er half seinem Meister bei Ausführung der großen vatikanischen Werke und zeigte auch in selbstiger Erfindung ein treffliches Talent. Sein eigener Wirkungskreis begann in Mantua, wo seine großartigen und reichen Schöpfungen sind, und wo er dasjenige ist, was Rafael für Rom war. Allein so groß, vortrefflich und universell er auch ist, so zeigt sich doch in ihm schon, daß die Natur gegen keinen Künstler jemals so verschwenderisch in ihrer Ausstattung gewesen, als gegen Rafael, denn es fehlt ihm offenbar — und hierin liegt seine Eigenthümlichkeit — an Begeisterung für christliche Gegenstände. Diese Lücke in seinem Wesen abgerechnet, war er das höchst würdige Haupt der von Rafael zurückgelassenen Schüler und durchaus tüchtig und berufen, den Ruhm der Schule fortzupflanzen.

Nach ihm folgt:

Francesco Penni, genannt il fattore, einer der geschicktesten Mitarbeiter in den Logen. Er führte des Meisters Zeichnungen trefflich aus und half ihm auch bei den Cartons zu den Teppichen. Auch nach des Meisters Tode hat er noch Manches von dessen Entwürfen, z. B. in der Villa Madama und im Saale Constantin's, dankbar ins Werk gesetzt. Von Rom begab sich Francesco nach Mantua zu Giulio, hielt sich aber da nicht lange auf und ging nach Neapel, wodurch er die Schule nach dem Süden verbreitete. Ihm war ebenfalls nur ein kurzes Leben beschieden, aber doch wirkte er mächtig auf das dortige Kunststreben ein; fürs erste durch seine in Neapel aufgestellte Copie der Transfiguration, die sich jetzt in der Gallerie Sciarra Colonna in Rom befindet, und dann durch seinen Schüler Pistoja, der sich schon früher zu Rom unter Rafael's Leitung als ein tüchtiger Künstler hervorgethan. Auch Penni war bei eminenten Talenten und gründlicher Bildung von einem universellen Streben begeistert; das Feld der Landschaft und des Ornaments hat er mit viel Geschicklichkeit und Liebe bebaut, die heidnische Fabel mit vielem Geschmacke behandelt. Eine besondere Grazie zeichnet seine Werke aus. Sein angeblicher Bruder Luca schloß sich an Pierin del Vaga an, und leistete mit diesem in Genua, Lucca und an-

dern Orten für die Schule Treffliches. Nachdem er später unter Rosso in Frankreich sich hervorgethan, verschwindet er, ohne selbstständiges Wirken ins Große, in England.

Perino del Vaga, mit seinem wahren Namen Buonacorsi, gehörte mit Penni und Giulio Pipi zu den innigsten Freunden und Hausgenossen Rafael's, und nimmt nach Giulio eine der bedeutendsten Stellen unter Rafael's Schülern ein. Er war auch einer der universellsten an Bildung. Groß, kühn und feurig in seinen historischen Entwürfen, verschmähte er auch die Ausführung des kleinsten Zierwerkes nicht. Er und Giovanni da Udine haben der Groteske classische Vollendung gegeben. Vasari hält ihn als Zeichner nach Michelangelo für den Ersten der Florentiner Schule und für den Besten unter allen Gehülfen Rafael's; doch eine so ausgezeichnete Stelle verdient er in der Kunstgeschichte nicht, weil er, wie noch andere Schüler Rafael's, die Malerei von keiner eigenthümlichen Seite, mehr die äussere Form, als den Geist seines großen Lehrmeisters zeigte. Auch er hat, wie Giulio, die Mythologie mit vielem Genius, in schönem dichterischen Geiste in unzählbaren Werken behandelt. Sein Wirken müssen wir in Genua suchen, wo er im Pallaste Doria den Ruhm seiner Schule verewiget hat. Hier standen ihm Lucio Romano, Pordenone, Beccafumi, Siciolante, Marcello Mantuano zur Seite, und so pflanzte sich unter seinem Einfluße römischer Kunstgeist auch von hier aus schon im dritten Gliede fort. Dieser Einfluß hätte aber noch von ungleich größerer Bedeutung seyn können, wenn er so viel Gemüth als Geistesgröße gehabt hätte. Aber er war nicht so großherzig als sein Meister; er lehrte neidisch, arbeitete habgierig, nahm jede Arbeit an und ließ sie auch auf Kosten seines Ehrgefühls von jungen Leuten ausführen. Er suchte die bessern Talente an sich zu bringen, aber blos, damit sie, von ihm abhängig, ihn nicht um Aufträge und Gewinn brächten.

Giovanni da Udine, den Boni Giovanni di Francesco Ricamatore nennt, war ein Mann, wie sich ihn Rafael zu seinen Unternehmungen wünschen konnte. In dem Stucco, der Arabeske, in dem Zierwerke aus allen Reichen der Natur, ist er erfinderisch, genial, und dabei unermüdlich in der Ausfüh-

rung gewesen. In Gypsarbeiten wird er für den Ersten unter den neueren gehalten. Nach der Plünderung Roms zog er in Italien umher und hinterließ in mehreren Städten treffliche Werke. Im Alter kam er wieder nach Rom und starb dort als eines der fruchtbarsten Glieder des römischen Kunstvereins *).

Polidoro Caldara, genannt da Carravaggio, war anfangs Handlanger bei den Arbeiten im Vatikan und nachher Künstler von großem Namen. Er war, nach Giulio, gewiß der genialste Schüler Rafael's; ganz ausgezeichnet groß ist er im historischen Epos, leider aber sind seine Gemälde, die in Monochromen an Façaden der Häuser bestanden, fast sämmtlich zu Grunde gegangen. Seiner Hand vertraute Rafael die Chiaroskuren im Vatikan an. Durch ihn verbreitete sich der Geist der römischen Schule nach Sicilien, denn Polidoro hielt sich in Palermo auf und fand zu Messina den Tod durch mörderische Hände **).

Pellegrino da Modena, aus dem Hause Munari, war Rafael's Gehülfe, und ihm ähnlich im Ausdruck, Stellung und Bewegung der Figuren. Er malte in den Loggien und Kirchen Roms und verpflanzte nach Rafael's Tod den hohen und gediegenen Geschmack des Meisters in seine Vaterstadt Modena. Hier war er, was Giulio für Mantua, und Pierin für Genua, und der Vater einer zahlreichen Nachkommenschaft von Rafaelisten.

Bartolomeo Ramenghi, Bagnacavallo und il Bologna genannt, arbeitete in der Säulenhalle. Später übte er seine Kunst in Bologna.

Vincenzo da S. Gimignano half dem Meister in den Logen des Vatikans und wurde von diesem hochgehalten wegen seiner schönen Formen, seines zarten Pinsels und der wohl-

---

*) Er nahm am Kriege seiner Zeit thätigen Antheil, und verdient wahrscheinlich die Ehre, den verhängnißvollen Schuß gethan zu haben, der den Connetable von Bourbon dahin raffte, eine That, deren sich Benvenuto Cellini mit Zuverlässigkeit rühmt.

**) Seine Compositionen haben sich in den Stichen des Ch. Alberti, C. Cort, Golzius u. a. erhalten. Gallestruzzi hat sie in seinen Aetzungen vielleicht am besten gegeben.

überdachten Ausführung, weßwegen ihn Vasari den besten Nachahmer Rafael's nennt. Nach der Plünderung Roms kehrte er in seine Vaterstadt Florenz zurück.

Auch Rafael dal Colle wird zu Rafael's Schülern gezählt, aber er gehört zu Giulio Romano. Er malte in der Farnesina und in der Sala di Constantino, meistens aber in Città di S. Sepolcro und in der Umgegend. Dieser Künstler wurde nie nach Verdienst gewürdiget.

Timoteo della Vite folgte als Francia's Schüler dem Rufe Rafael's nach Rom und führte mit ihm die Sibyllen in La Pace aus. Er nahm viel von der Weise Rafael's an, blieb aber stets ein beschränkter Erfinder. Seine kräftige Art zu malen hat veranlaßt, daß ihm Rafael's Portrait in der Gallerie Borghese zugeschrieben wurde. Auch sein Bruder Pietro soll zu Rafael's Schule gehören.

Garofalo oder Benvenuto Tisi von Ferrara, Rafael's Freund und Kunstgenosse, legte in Rom die Fehler der lombardischen Schule ab, und trug den Geist und den Sinn des großen Meisters auf die Schule seiner Vaterstadt über. Er war leider gezwungen, zu frühe wieder von da weg zu gehen, wo die wahre Sonne leuchtete, aber dennoch ist in Zeichnung, Ausdruck und Composition so viel Rafaelisches auf ihn übergegangen, daß er eine Leuchte des besseren Geschmackes der Ferrareser Schule wurde. Er blieb der vaterländischen Schule immer treu, obgleich er mit Titian vertraut, und Michel Angelo's Kühnheit durch eifriges Studium zu gewinnen strebte. Er gehört indessen nicht unter die Maler ersten Ranges.

Gaudenzio Ferrari wurde von Rafael namentlich für das Leben der Psyche und im Torre Borgia beschäftiget. Er wirkte nach dem Tode des Meisters im Mailändischen, wohin er in Styl, Zeichnung und Farbe vieles von dem Geiste der classischen Schule verpflanzt hatte. Seine Werke in Savona und Mailand reihen ihn an die Seite Giulio's und Pierin's. Er ist das Haupt der Mailänder Schule.

Jacomone da Faenza copirte Rafael's Werke, und malte in der Manier des Meisters. Er verbreitete in der Romagna den rafaelischen Geschmack.

Andrea di Salerno, ein Geistesverwandter des großen Meisters, machte den reinen und edlen Styl desselben auch in Neapel bekannt und hinterließ Werke, die noch jetzt die schönste Zierde der neapolitanischen Schule sind.

Marc-Anton Raimondi, der uns Rafael's Compositionen so trefflich in seinen Kupferwerken wieder gab, soll nach Malvasia auch nach Rafael's Skizzen gemalt, und darin die Bewunderung des Meisters erregt haben.

Armenini zählt auch den Scipione Sacco, und Orlandi den Don Pietro da Bagnaja zu Rafael's Schülern; andere reihen ebenfalls den Bernardo Lovino und Balthasar Peruzzi diesen an. Bellori nennt auch Michael Corcie einen Rafaelisten, der nur zu seinen Nachahmern gehört, und in gleiche Reihe ist auch Bernard von Orlay zu stellen, der wie jener nach Rafael's Werken studirte. Ein Nachahmer des großen Meisters ist ebenfalls Mosca, aber kaum ein Schüler desselben, wofür ihn Einige ausgeben. Palomino rechnet noch zu Sanzio's Schülern den Niederländer Campanna, der zu seiner Zeit sehr geachtet wurde, den Gasparo Becerra, Alonzo Sanchez, G. de Valenza, Fernando Joannes. Ob sie wirklich in der Schule Rafael's verweilten oder nur durch das Studium nach dessen Werken etwas von der Weise dieses Künstlers annahmen, ist nicht zu bestimmen. Gewiß erhielten mehrere die Ehre Rafael's Schüler zu seyn, denen nur das Streben gebühret, sich dem großen Vorbilde zu nähern.

Rafael's Briefe und Dichtungen.

Geschrieben von Rafael's Hand hat man nur etliche Briefe und ein Sonett, welches ihn eben nicht als großen Dichter beurkundet. Der erste dieser Briefe ist an Francesco Raibolini, genannt Francia, gerichtet, von Rom aus den 5. September 1508 datirt. Der Künstler dankt darin seinem Freunde für das ihm übersendete Bildniß desselben, und schickt ihm zugleich das seinige, obwohl nicht von eigener Hand gemalt, doch von dem Künstler retouchirt. Zugleich erwähnt er auch einer Zeichnung, welche ein Presepe darstellte, das er dem Francia übermachte. Dieses letztere ist, so wie das Bild-

niß, verschollen. Vielleicht finden wir die Composition der Krippe in dem Blatte, welches Bloemaert gestochen hat *).

Ein zweiter Brief, ohne Datum, ist an den Grafen Castiglione gerichtet. Rafael meldet darin seine Erhebung zum Baumeister des St. Petersdomes und äussert seine Freude, daß sein Modell den Beifall Sr. Heiligkeit und der besten Kenner erhalten habe. Er spricht darin auch schon von dem gefaßten Plane, das alte Rom wieder herzustellen. Zugleich klagt er, daß es ihm bei seiner Darstellung der Galathea an schönen Modellen und an verständigen Rathgebern fehle, weßwegen er nur einer gewissen Idee folge, von deren Tauglichkeit er sich selbst nicht Rechenschaft geben könne **).

Der dritte Brief ist an seinen Oheim Simone de Battista di Ciarla in Urbino, im April des Jahres 1508 geschrieben. Der Künstler spricht darin von seinem Aufenthalte in Florenz nicht im besten Style, in einer ganz provinciellen Sprache ***).

In einem vierten Briefe ****), vom 1. Juli 1514 an den erwähnten Ciarla gerichtet, dankt Rafael Gott, daß er noch unverheurathet sei, und glaubt, daß er gute Gründe gehabt habe, die ihm angetragenen Parthien auszuschlagen. Indessen spricht er nun auch von dem Antrag, den ihm der Cardinal Bibiena wegen dessen Nichte gemacht, welchen er mit Vor-

*) Abgedruckt ist der Brief in den lett. pitt. I. 82 und bei Longhena S. 526.

**) Abgedruckt in den lett. pitt. I. 83, und zum zweiten Male II. 18. Bei Longhena S. 527.

***) Dieser Brief wurde zum ersten Male von G. Bencivenni im Saggio istorico della real galleria di Firenze II. 135 mitgetheilt; dann von della Valle in seiner Ausgabe des Vasari V. 236, und von Francesconi in seinem Saggio stor. unter dem Titel: Autografo di Raffaello d' Urbino del Museo Borgiano, con un commentario etc. In Venezia 1800. Longhena gab ihn S. 523 mit einem Fac-Simile. Als Besitzer des Briefes nennt er den Cardinal Stefano Borgia.

****) Bei Richardson III. 462 im Auszug, und nach ihm bei Longhena rc. S. 554.

behalt der Genehmigung des Simone di Battista und eines andern Oheims wirklich angenommen hätte. Gegen den ersten trug Rafael überhaupt große Liebe, wie zu seinem eigenen Vater. Es war sein ernstes Bestreben, diesem, so wie seinen übrigen Verwandten und dem Vaterlande Ehre zu machen. Dieses spricht er im Briefe aus. Dann meldet er noch mancherlei von seinen äussern Glücksumständen. Sein gegenwärtiges Vermögen belaufe sich auf 3000 Ducaten d'Oro; 50 Goldscudi beziehe er jährlich als Architekt von St. Peter, und überdieß einen Jahrgehalt von 300 Ducaten d'Oro, ohne dasjenige zu rechnen, was er sonst noch mit seiner Arbeit gewinnen könne, und gerade gegenwärtig beginne er eine neue Stanze, die ihm 12000 Golddukaten eintrage. Dann bemerkt er weiter, die St. Peterskirche werde bis zu ihrer Vollendung über eine Million in Gold kosten, und der Pabst habe jährlich 60,000 Ducati dafür bestimmt. Letzterer denke an nichts anders und spreche täglich mit ihm und dem über 80 Jahre alten Fra Gioconda davon, dessen Geheimnisse in der Baukunst er immer mehr zu ergründen suche. Schließlich bittet er, dem Herzoge und der Herzogin alles dieses zu melden, was ihnen wohl sicher Freude machen dürfte.

Einen fünften Brief soll der Cav. del Pozzo besessen haben, worin Rafael den Ariosto in Ansehung der Personen um Rath fragt, welche in der Disputa am schicklichsten anzubringen wären. *)

Eines sechsten thut de Piles **) Erwähnung. Derselbe war an Aretin geschrieben, welchem der Künstler das Bedauern äussert, daß er die Natur noch nicht genug zu Rathe gezogen habe, und zugleich versichert, daß er nun fest im Sinne habe, sich vom Studium nach dem Marmor loszumachen. Dieser Brief ist wahrscheinlich unächt, so wie zwei andere, die im Reichsarchive zu Bologna seyn sollen ***).

Das Sonett, welches Rafael zugeschrieben wird, befin-

*) Richardson III. 372.

**) Oeuvres diverses de M. de Piles. Amst. 1767. IV. p. 124.

***) S. Lett. pitt. IV. 272.

det sich auf einer schönen Federzeichnung im brittischen Museum, deren schon Richardson erwähnt. Dieser Schriftsteller sah das Blatt in der Sammlung des Britten Bruce, hierauf kam es an P. Lely und zuletzt durch Rev. Mordant Cratcherode in das Museum, wo es jetzt aufbewahrt wird. Es ist dieses ein Studium zu einem Fuß. Links und rechts sind einige sehr flüchtige Angaben zu Figuren in der Disputa und ganz auf der Seite rechts steht folgendes Sonett, das in den Schriftzügen ganz übereinstimmend mit dem Fac-Simile des Briefes an Ciarla ist:

Un pensier dolce è rimembrare, e godo *)
Di quell' assalto, ma più provo il danno
Del patir, ch' io restai, come quei ch' hanno
In mar perse la stella, se il ver odo.

Or lingua di parlar disciogli il nodo
A dir di questo inusitato inganno,
Ch' amor mi fece per mio grave affanno;
Ma lui più ne ringrazio, e lei ne lodo.

L' ora sesta era che l' occaso un sole
Aveva fatto, et l' altro scorse il loco
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, che dove l' uom suole
Desiar di parlar, più riman fioco.

Den Anfang eines andern Sonettes hat d'Agincourt ebenfalls von einer Zeichnung Rafael's copirt, und geglaubt, daß es diesen Künstler zum Urheber habe. Allein es ist auffallend, daß Rafael in einer Zeit, in welcher man mit Glanz und Würde schrieb, so Unbedeutendes geleistet habe. Es dringt sich unwillkührlich der Gedanke auf, daß vielleicht nur der Spekulationsgeist diese Sonetten geschaffen, und daß sie beide,

*) Das Wort godo fehlt in der Handschrift, da schon von Alters her ein Eck des Papieres abgestossen ist, wie Richardson berichtet. Der Inhalt des Gedichtes ist verliebt genug, aber desto minder verständlich. Zwei Uebersetzungen desselben sind in Töllens Rede bei der Gedächtnißfeier Rafael's, die 1820 zu Berlin begangen wurde. Das Sonett ist auch bei Richardson III. 373 und in der römischen und sieneser Ausgabe des Vasari.

wenn auch die Charaktere mit dem Autographon des Künstlers übereinstimmen, ihm dennoch nicht angehören. Das zweite lautet, wie folgt:

Come non podde dir d' arcana Dei
  Paul come disceso fu dal celo
  Così el mio cor d' un amoroso velo
  Ha ricoperto tutti i pensier mei.

Però quanto ch' io vidi e quanto io fei
  Pel gaudio faccio che nel petto celo;
  Ma prima congerò nel fronte el pelo
  Che mai l' obbligo volga in pensier rei.

. . . .
. . . .

General-Index über Rafael's Gemälde und Zeichnungen*).

Berlin.

---

*) Die Verzeichnung geschieht unter den alphabetisch geordneten Namen der Orte, wo sich die Werke befinden, nur die Kunstschätze Spaniens und Englands findet man zur bequemern Uebersicht derselben unter der Rubrik: „England und Spanien" angegeben.

Bologna.

Gemälde in der Gallerie:
Die heilige Cäcilia. S. 158 ff.
Die fünf Heiligen aus der Kirche St. Paul in Parma. S. 143.
St. Johannes. S. 284.

Von den Bildern, welche Malvasia erwähnt, sind verschollen:
Das Presepe und eine heilige Familie. S. 24.

Brescia.

Gemälde:
Der auferstandene Christus, früher in Pesaro, im Besitze des Grafen Tosi. S. 19.
Eine Pieta.

Breslau.

Gemälde:
Ein Silentium im Besitze des Hofraths Bach. S. 150.

Brüssel.

Gemälde in der Sammlung des Prinzen von Oranien:
Portrait des Malers Franc. Penni, genannt il Fattore. S. 279.

Carlsruhe.

Gemälde:
Christuskopf im Nachlasse des Oberbau-Direktors Weinbrenner. S. 293.

Cesena.

Zeichnungen:
Einige Stücke vom Carton zum Heliodor, bei Fr. Massini.

Città de Castello.

Gemälde:
In der Augustinerkirche, ehemals die Krönung des Nicolaus von Tolentino. S. 26.

Copenhagen.

Gemälde in der königlichen Gallerie:
Anbetung der Könige und ein Silentium. S. 33. Das Bildniß Rafael's ging durch Brand zu Grunde. S. 319.
Der königliche Gesandte Saphorin besaß eine Madonna mit dem Jesuskinde im Garten.

Darmstadt.

Gemälde in der großherzoglichen Gallerie:
St. Johannes, angeblich das Urbild. S. 280.
Zeichnungen daselbst:

Bildniß Rafael's. S. 316.
Einzug des Kardinal-Legaten Johann von Medici, auf Grau mit Weiß erhöht. Die Umrisse sind einige Mal verändert und verbessert. Eine ähnliche Zeichnung besaß Denon, die er auch selbst ätzte.
Eine braune, sehr schöne flüchtige Federzeichnung nach einem Theile des Coliseums.

Dresden.

Gemälde in der königlichen Gallerie:
Madonna di S. Sisto. S. 210. ff.
Anbetung der Könige. S. 33.
Heilige Familie mit dem Papierstreifen. S. 152.
St. Georg. S. 50.

Edinburg.

Gemälde:
Christus am Oelberge, Predella von dem Altarbilde für die Nonnen des heiligen Anton von Padua zu Perugia, im Besitze des Lord Eldin. S. 55.

England.

Althorp, Landsitz des Grafen von Spencer; Gemälde:
Heilige Familie, ähnlich der für Leonello. S. 148.
Bruchstück des Cartons zum Kindermorde, eine Zeichnung.

Alton Tower bei Ashbourn, Landsitz des Grafen von Schrewsbury; Gemälde:
Madonna, kniende Figur, etwas unter Lebensgröße, ehemals im Besitze der Madame Lätitia in Rom.
Portrait Pabst Julius II., nur den Kopf; Skizze.

Barron-Hill, bei Mrs. Whyte; Gemälde:
Eine Pieta, Gradinobild des Altarblattes für die Nonnen des heiligen Anton zu Perugia. S. 55.

Bath, bei W. Beckford; Gemälde:
Die heilige Catharina von Alexandrien. S. 69.
Ein kleines Bild der Anbetung der Könige, wahrscheinlich aus Rafael's Schule. S. 33.

Blenheim, Landsitz des Herzogs von Marlborugh; Gemälde:
Altarblatt aus der Servitenkirche St. Fiorenzo zu Perugia, für Simone Ansidei gemalt. S. 56.
Die Fornarina, hier Dorothea genannt. S. 129, 218.
Copien der schönen Gärtnerin, der Madonna del Popolo oder von Loreto, des unter dem Namen „Silence“ bekannten Bildes u. a.

Bowood, der Landsitz des Marquis von Landsdowne; Gemälde:
Mittelbild einer Predella zu dem Altarblatt von St. Fiorenzo in Perugia, die Predigt des heil. Johannes vorstellend. S. 57.

Broughton-Hall, ehemaliger Sitz der Herzoge von Montague, jetzt dem Herzog von Buccleuch gehörig; zwei Cartons:
Eine heilige Familie und die Vision des Ezechiel, beide nicht von Rafael's eigener Hand.
Chatsworth, der Landsitz des Herzogs von Devonshire; mehrere Zeichnungen angeblich von Rafael: die zwölf Apostel, Darstellungen aus der Fabel der Psyche rc.

Dulwich College, drei Meilen von London; Gemälde:
Heilige Familie, worin Maria dem Kinde die Brust reicht, mit Unrecht dem Rafael zugeschrieben.
Hampton-Court; die berühmten Cartons zu den Teppichen. S. 229 ff.

Holkham, Landsitz des Grafen Leicester; Zeichnungen:
Das Heft mit architektonischen Zeichnungen. S. 250.
Der Original-Carton zu der belle jardiniere.
Die eherne Schlange, nach Mich. Angelo gezeichnet.
Die Portraite Julius II. und Leo X., die hier aufbewahrt worden, sind nach Rafael gemalt.

Keddleston Hall, Landsitz des Grafen von Scarsdale; Gemälde:
Maria im Grabe von drei Frauen und Johannes dem Evangelisten beweint. S. 298.

Leight-Court, bei John Miles; Gemälde:
Die Kreuztragung, ein kleines Bild von der Predella des Altarblattes für die Nonnen des heil. Antonius zu Perugia. S. 55.
Eine schöne große heilige Familie in einer Landschaft.

Liverpool, in der Sammlung der Institution; Gemälde:
Ein in Profil gesehener bärtiger Mannskopf, angeblich von Rafael.

London; Gemälde:
Im Pallaste von Kensington, das Brustbild eines Jünglings. S. 22.

In der Bridgewater- oder Stafford-Gallerie in Cleveland-house:
Die heilige Familie mit der Fächerpalme. S. 44 und 45.
Madonna del passeggio. S. 73 ff.
Maria betrachtet das Kind auf ihrem Schooße hingestreckt. S. 147.
Ein sogenanntes Silence, nach dem Pariser Bilde.

In der Grosvenor-Gallerie:
Ein Silence, von welchem der Original-Carton in der Akademie zu Florenz sich befindet. S. 151.

Andere Bilder, die hier dem Rafael zugeschieben werden, sind:
Eine Ruhe in Aegypten, und der Evangelist Lukas, welcher die Madonna malt, zwei kleine Bilder, worin mehrere einzelne Theile aus rafaelischen Compositionen angebracht sind.
Eine Nachahmung der Madonna Aldobrandini, und Johannes in der Wüste, ein kleines Bild nach dem Originale in der Tribune zu Florenz, das in mehreren Copien in England verbreitet ist.

In der Gallerie des Herzogs von Grafton:
Das Portrait Carondelets. S. 219 ff.

In der Gallerie des Herzogs von Wellington in Aspley-House:
Vier Copien nach den in Spanien befindlichen Gemälden der Perle, der Heimsuchung, der Madonna del Pesce und des Spasmo. S. 209.
Alte Copie der Madonna della Sedia aus dem königlichen Pallaste in Madrid. S. 135.
Die Composition Rafael's, il Strocozzo genannt, ein interessantes Bild von J. Ribera 1641 gemalt.

Bei Grafen von Dudley:
Die drei Grazien. S. 47.

Bei Herrn Rogers:
Ein verwaschenes Madonnenbild aus der Gallerie Orleans. *)
Mrs. Harmann besitzt das Portrait Rafael's, von letzterem ohngefähr in seinem 15 Jahre gezeichnet.

In der Sammlung des Herrn Coesvelt:
Madonna aus dem Hause Alba. S. 142.
Alte Copie der Madonna della Seggiola in viereckiger Form.
Ein kleines Bild der heiligen Cäcilia soll die Original-Skizze zu dem berühmten Bilde in Bologna seyn, was jedoch Kenner in Zweifel ziehen.

Bei Lord Garvah:
Die Madonna Aldobrandini. S. 18. 144.
Im Besitze der Mme. Sykes befindet sich ein schlafender jugendlicher Ritter, nebst der mit der Feder gezeichneten Original-Skizze. S. 23.
Der Kunsthändler Neuwenhuys jun. besaß ein sehr liebliches Bildchen aus der Gallerie Orleans: Maria mit dem stehenden Jesuskinde. S. 49.
Im Hause des Herrn Neeld ist eine Charitas mit zwei Kindern an den Brüsten, ein Bild, das aus der Gallerie Borghese nach England

*) Gestochen von Flipart für Crozat. Jetzt ist das Bild auf Leinwand gezogen.

kam, und nach Passavant dem Giulio Romano angehört, obgleich es in der Schola italiana für Rafael ausgegeben ist. *)

Ein anderes Bild, das Gegenstück zum vorigen: ein leicht dahin schreitendes Mädchen, das in der einen Hand eine Blume, mit der andern ihr Gewand in die Höhe hält, besitzt Herr Hope. Der mit der Feder gezeichnete und mit Bister schattirte Original-Entwurf zu diesem Gemälde, das ebenfalls dem Giulio Romano zum Urheber hat, befindet sich in der königlichen Sammlung der Handzeichnungen im neuen Pallaste **).

Diese zwei Bilder, die auch in Ramdohrs Beschreibung der Gallerie Borghese als G. Romano angegeben werden, besaß früher William Beckford in Fonthill.

Die Vermählung der heil. Catharina bei Herrn Gilmore ist wahrscheinlich nach einer rafaelischen Zeichnung von Francia gemacht.

Der unglückliche König Karl I. besaß einst:

1) Die sieben Cartons zu den Tapeten.
2) Die Perle, die jetzt in Spanien sich befindet.
3) St. Georg, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg.
4) Maria mit dem Kinde, St. Johannes und Elisabeth, kleine ganze Figuren.
5) Das Portrait des Herzogs von Mantua, das jetzt verschollen ist. Es zeigt einen jungen Mann ohne Bart mit einem rothen Hut, woran eine Medaille hängt. Nach des Königs Tod soll der Cardinal Richelieu in den Besitz des Bildes gelangt seyn.
6) Portrait eines Mannes mit einer zweifach gespitzten schwarzen Kappe. Ebenfalls verschollen.
7) Judith, kleine Figur.
8) Zwei Mäuse, ein kleines Oelgemälde, welches Sir Henry Wooton dem Könige schenkte.
9) Madonna mit dem Kinde. Sie reicht dem göttlichen Sohne mit der rechten Hand Blumen und mit der linken ein Buch. Ein ähnliches oder vielleicht dasselbe Bild, befindet sich in Holkham.

Zwölf Bilder von Rafael kamen mit der Sammlung des Herzogs von Orleans nach England, welche der Herzog von Bridgewater und der Graf von Carlisle an sich brachten und 1798 in London zum Verkaufe ausstellten.

---

*) Gestochen daselbst von A. Capellan und 1806 von R. P. Montagnani.

**) Chamberlaine hat ihn 1796 in seinen Nachahmungen von Originalzeichnungen als Rafael's Arbeit bekannt gemacht.

Der Herzog behielt vier rafaelische Bilder für sich: Die Madonna mit dem Christuskinde und die heil. Familie mit der Fächerpalme, jedes dieser Bilder um den Preis von 3000 Pfund Sterling; das Silence erwarb er um 300 Pf. St. und die heil. Familie, in welcher der kleine Johannes das Jesuskind küßt, um die Summe von 1200 Pf.

Lord Berwick erkaufte die Vision Ezechiels und den heil. Johannes, erstere um 800 und letzteren um 1500 Pf. St.

Das kleine Bild der Maria mit dem Christuskinde erwarb Herr Hibbert für 500 Pf. und eben derselbe die Kreuztragung für 700 Pf. St.

Eine andere Maria mit dem Christuskinde kaufte Herr Willet um 700 Pf.

Der Leichnam Christi im Schooße der Mutter, das Portrait Julius II. und Christus im Oelgarten betend blieben unverkauft.

Zeichnungen:

Im brittischen Museum:

1) Der junge König, stehende Figur mit umgeschlagenen Mantel und einem Gefässe in der Hand. Eine Jugendarbeit Rafael's mit dem Pinsel gezeichnet und mit Weiß gehöht. Diese Zeichnung hat sehr gelitten.
2) Ein mit Silberstift auf grundirtes Papier gezeichneter jugendlicher Kopf mit fliegendem Haar; ein Studium zu dem vordern Engel rechts in der Krönung Mariä im Vatikan.
3) Studium nach einem nackten Manne, eine Federzeichnung, ehemals im Besitze Crozat's und Mariette's.
4) Entwürfe zu etlichen liegenden Kindern, mit ausserordentlicher Grazie nach der Natur mit Silberstift auf röthlich grundirtes Papier gezeichnet, ein köstliches Blättchen aus Rafael's schönster Zeit, wie Passavant *) versichert.
5) Entwurf in Silberstift von dem linken untern Theil des Parnasses im Vatikan, wie er in Fresco gemalt ist.
6) Gewandstudium zum Horaz im Parnaß und auf der Rückseite ein anderes Studium zu einem stehenden Manne.
7) Studium nach der Natur zu einem knienden Manne, eine schöne Federzeichnung, die ehemals Peter Lely besaß.
8) Der gute Hirt mit dem Lamme von fünf Kindern umgeben; nackte Figuren mit der Feder entworfen.
9) Zwei von der Linken zur Rechten schreitende Männer, welche nach einem Dritten zu schlagen scheinen, Bruchstück einer größern Com-

*) Kunstreise durch England rc. S. 227.

position. Auf der Rückseite ist der Entwurf zu einer stehenden Figur, alle aber nackt.

10) Studium zu einem sitzenden nackten Manne in sehr bewegter Stellung mit aufgehobenem rechten Beine, sehr frei und studirt mit der Feder gezeichnet. Dieses Blatt besassen Richardson, B. West, J. Barnard und P. Knight.

11) Ein sehr schön mit der Feder gezeichnetes Studium zu einem Fuß und rechts und links flüchtige Angaben zu Figuren in der Disputa. Dieses Blatt enthält das bekannte Sonett.

12) Kopf eines alten Mannes, halb Lebensgröße in schwarzer Kreide. Auf der Rückseite ist ein St. Sebastian. Dieses Blatt besaß J. Reynolds.

In der k. Sammlung der Handzeichnungen im neuen Pallaste oder Buckingham-House werden 53 Zeichnungen dem Rafael zugeschrieben. Als die vorzüglichsten bezeichnet Passavant *):

1) Die erste Idee zum linken Theil der Disputa, flüchtig mit der Feder gezeichnet, mit Bister aquarellirt und mit Weiß gehöht.
2) Entwurf zur Figur der Poesie im Vatikan, Kreidezeichnung.
3) Die Köpfe Homer's, Dante's und Virgil's, Studien mit der Feder gezeichnet.
4) Entwurf zu dem Logenbilde mit der Vertreibung aus dem Paradiese, mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht **).
5) Federzeichnung zu dem Bilde der Logen, wie die Stämme Israels das Loos ziehen, eine schöne kräftige Zeichnung.
6) Die Taufe Christi, ein mit der Feder gezeichneter Entwurf zu der gleichen Vorstellung in den Logen.
7) Das Opfer Abrahams, eine schmale, lange Zeichnung zu den Logen, mit der Feder ausgeführt, mit Bister schattirt und weiß gehöht ***).
8) Die drei Grazien, Studium nach der Natur in Rothstein, zu dem Götterfeste in der Farnesina, eine überaus schöne Zeichnung.
9) Weide meine Schaafe, ein vortreffliches Studium in Rothstein zu der Tapete.
10) Die Zeichnung zu der Statue des Jonas, kräftig mit der Feder auf gelblichem Papier gezeichnet und mit Weiß gehöht.
11) Tarquin und Lukretia, Federzeichnung auf gelblichem Papier, welche nur die beiden Figuren mit dem Bette uud der Lampe ent-

---

*) Kunstreise rc. S. 238.

**) Gest. von C. Metz in der Imitation of ancient and modern drawings. London 1798. Fol.

***) Gest. von S. Bartoli in 12 Bl.

hält. Die Zusätze in den Stichen des Eneas Vicus und Aug. von Venedig gehören nicht dem Rafael an.

12) Das Abendmahl, eine sehr sorgfältige und vorzüglich schöne Federzeichnung, wornach Marc Anton gestochen hat. Die einzige Abweichung in dieser köstlichen Zeichnung ist, daß ganz rechts ein großes Weingefäß steht, das mit einem Relief in antiker Art verziert ist.

13) Maria mit dem auf ihrem Schooße stehenden Kinde, dem Johannes einen Pergamentstreifen reicht, auf röthlichem Papier mit Silberstift gezeichnet und mit Weiß gehöht.

14) Heilige Familie, wo Maria auf einem Stein sitzt mit dem auf der Erde stehenden Christuskinde, das Johannes lebhaft beim Arm faßt. Letzteren hält die kniende Elisabeth *).

15) Entwurf zu der Composition der Madonna del Impannato. Maria und die Alte sind hier sorgfältig mit der Feder gezeichnet und weiß gehöht, das Christkind aber und die hinten stehende Frau sind nur angedeutet. Johannes fehlt ganz. Diese Zeichnung ist auf graulich-gelbem Papier ausgeführt.

16) Studien nach der Natur von drei Figuren zu einer Schlacht, in schwarzer Kreide. Sie gehören nicht zur Constantins Schlacht.

17) Leda mit dem Schwane, den sie mit beiden Händen um den Hals hält, während er die Nackte von hinten mit seinem rechten Flügel umschließt. Unten links ist ein Knabe angedeutet, und alles schön mit der Feder gezeichnet **). Passavant hält die Zeichnung sicher für Original und glaubt, das ähnliche Gemälde in der Gallerie Borghese, welches dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, dürfte aus der Schule Rafael's seyn.

18) Eine Bacchantin, welche mit zwei Faunen tanzt, zum Logengemälde. Röthelzeichnung.

In der Kunsthandlung der Gebrüder Woodburn sah Passavant fünf Landschaften, Jugendarbeiten mit der Feder gefertiget.

Früher besaß diese Kunsthandlung eine Zeichnung der Anbetung der Könige.

Die Woodburns kamen auch in den Besitz des Gemäldes aus der Gallerie Aldobrandini, welches das Opfer des Kain und Abel vorstellt.

Der Herzog von Devonshire besitzt die erste Idee zur Catharina von Alexandrien und noch andere Entwürfe mit der Feder gezeichnet; ferner den Carton zur Constantinsschlacht.

---

*) Chamberlaine hat diese Zeichnung bekannt gemacht; auch C. Rousselet und Alix haben sie benützt, aber mit Veränderungen. Sie gaben dem Johannes einen Vogel, vor welchem sich Jesus zu fürchten scheint.

**) Von dem obigen in Kupfer herausgegeben.

Prince Hoore bewahrt den untern Theil des Kindermordes.

Thomas Lawrence brachte von Rafael den vordern Theil des Kopfes der Katharina von Alexandrien, fünf Kinderstudien und einige andere Zeichnungen an sich.

William Young Ottley sammelte 23 Zeichnungen von Rafael:

1) Eine Gruppe aus dem Gemälde des Heliodor, wo ein kniendes Weib vom Rücken gesehen wird mit nach der linken Seite ausgestreckten Händen.
2) Das Portrait Rafael's, Stiftzeichnung.
3) Die Geburt Christi, mit der Feder gezeichnet.
4) Ein mit der Feder gezeichneter Entwurf zu einem Gemälde des Pinturicchio im Dome zu Siena.
5) Ein Madonnenkopf, Federzeichnung.
6) Ein Concert von drei Figuren, darunter Apollo mit der Violine, Entwurf mit der Feder gezeichnet.
7) Sieben nackte Figuren und ein Todter.
8) Ein Kopf, in schwarzer Kreide.
9) Studien zur Schule von Athen, aquarellirte Federzeichnungen.
10) Entwurf zur Gruppe des Archimedes, mit der unbekleideten Figur des Zoroaster, eine Federzeichnung mit Wasserfarben ausgemalt und gehöht.
11) Entwurf zu der Figur des Diogenes, mit der Feder gezeichnet.
12) Studium zum Basrelief des Apollo, nebst andern Figuren, in Rothstein.
13) Entwurf zur Figur der Melpomene, im Parnaß, Federzeichnung.
14) und 15) Studien zu andern Figuren im Heliodor, Stiftzeichnung.
16) Der ewige Vater zertheilt das Chaos, Entwurf zu dem Logenbilde.
17) Die Anbetung des Jesuskindes mit verschiedenen Figuren, Federzeichnung.
18) Adam und Eva, Federzeichnung, nach welcher Marc Anton gestochen.
19) Der Tod des Adonis, ein mit der Feder gezeichneter Entwurf.
20) Entwurf zu mehreren Figuren nach der Seite, mit der Feder gezeichnet.
21) Federzeichnung einer Gruppe von Kindern, welche mit Fruchtbüscheln spielen, nebst einigen Blättern mit Verzierungen.
22) Ein mit der Feder gezeichnetes Studium einer knienden Frau.
23) Rothsteinzeichnung der Figur des Adam, nach Michel-Angelo's Gemälde in der Sixtina *).

*) Alle diese Zeichnungen sind von Ottley 1823 in einem prächtigen Werke: The italian School of design, bekannt gemacht worden.

Manchester; Gemälde bei Towned:

Eine kleine Madonna, angeblich Rafael, aber nur aus Perugino's Schule, ein unbedeutendes Bild. S. 23.

Okomore, der Landsitz der Familie gleichen Namens; Gemälde:

Heilige Familie, wo Johannes dem Kinde einen Vogel reicht. S. 149.

Oxford; Gemälde in Dulwich College:

Madonna säugt das Kind, während Joseph schläft. Links steht der kleine Johannes. Dieses Bild wird dem Rafael zugeschrieben, es gehört ihm aber eben so wenig an, wie die zwei kleinen Figuren: St. Franziskus und Antonius, welche aus der Gallerie Orleans in diese Sammlung kamen. Sie machten einst einen Theil der Predella des Altarblattes für die Nonnen des heiligen Anton zu Perugia aus.

In der Gemälde-Sammlung des Generals Guise sind einige Köpfe auf Papier gemalt: Bruchstücke rafaelischer Cartons.

Zeichnungen, ehmals im Besitze des Generals Guise, jetzt in Christ Church College:

Kinderspiel von sieben Knaben; unter denen drei beschäftiget sind einen vierten nach der Wanne zu tragen, ein schöner Entwurf mit der Feder gezeichnet *).

Mehrere Copien und auf Leinwand farbig gemalte Köpfe.

Portrait Rafael's in einem Alter von 20 Jahren, in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiß gehöht. S. 316.

Einige Blätter mit Proportionen des menschlichen Körpers können aus Rafael's Schule seyn.

Pensangar, Landsitz des Lord Cowper; Gemälde:

Lebensgroßes Madonnenbild mit dem Kinde. S. 75.

Ein zweites in halber Lebensgröße.

Stratton, bei Sir Th. Baring; Gemälde:

Vision des Ezechiel. S. 139.

Die heil. Familie mit dem Papierstreifen, Copie. S. 152.

Die Madonna della Seggiola ist jetzt in München.

Das Portrait eines jungen Mannes, angeblich Rafael's Werk **).

---

*) Gestochen in den prints from drawings by Arthur Knapton. London 1724.

**) Dieses Bild besaß einst Le Brun und machte es in seiner voyage dans le midi de la France etc. als Rafael's Werk bekannt. Passavant glaubt, es sei aus der Schule del Sarto's.

Warwikshire, Schloß des Grafen Brooke; Gemälde:
Portrait der Johanna von Arragonien, angeblich Wiederholung nach dem Pariser Bilde.

Wiltonhouse, Landsitz des Grafen von Pembroke und Montgomery; Gemälde:
Himmelfahrt Mariens, ein kleines Bild. S. 31.
Maria, welche dem Kinde eine Nelke reicht. S. 18.
Maria mit dem Christuskind und St. Elisabeth mit einem Engel, der dem göttlichen Kind das Bett bereitet.

Windsor, königl. Pallast; Gemälde:
Studium eines weiblichen Kopfes, angeblich von Rafael.

Fermo.

Gemälde:
Ehemals im Hause des Grafen A. Maggioti eine heil. Familie. S. 32.
In S. Domenico ein Cruzifix, und zwei Seiten einer Fahne in S. Trinita. S. 33.

Zeichnungen; bei Romualdo Bufero:
Eine sehr schöne Federzeichnung zum Ananias.

Andere Zeichnungen, welche nach Fermo kamen, sind;
Das Opfer Abrahams.
Die Anbetung des goldenen Kalbes.
Die Erweckung des Lazarus.
Die Kreuztragung.

Florenz.

Gemälde:
Die Fornarina. S. 128, 130.
Madonna del Cardellino. S. 46.
Madonna della Seggiola. S. 131 ff.
Die Vision des Ezechiel. S. 139 ff.
Das Bildniß Julius II. S. 123.
Das des Pabstes Leo X. mit den beiden Cardinälen. S. 216.
Das Bildniß Rafael's. S. 317
Der heil. Johannes. S. 282.
Die Bildnisse des Angelo Doni und dessen Gattin. S. 60.
Ein anderes Bildniß, die Dame Doni genannt. S. 60.
Rafael's Bildniß, ein Mauergemälde. S. 51, 127.
Die Madonna del Impannato. S. 145.
Der Cardinal Bembo, ungewiß ob von Rafael.
Fedro Inghirami. S. 219.
Der Cardinal Bibiena. S. 157.

Die Madonna mit den Kirchenvätern, für die Familie de' Dei gemalt. S. 69 ff.

Madonna mit dem nackten Kinde, Halbfigur, genannt la Madonna dell Granduca jetzt im Schlafgemache der Frau Großherzogin.

Das Silentium (Silence). S. 150.

Brustbilder zweier Mönche, in den Studj. S. 75.

Im Hause Renuccini ist die angebliche heil. Familie für Canigiani. S. 61 ff.

In St. Maria della Piazza war eine heil. Familie, die Pungileoni für ächt hielt.

In der Sakristei von S. Fernando eine Copie der heil. Familie in München.

Ein Gemälde von Rafael und Perugino gemalt. S. 13.

Nach Rafael's Zeichnung wurde die Façade der Lorenzkirche und die Palläste Uguccioni und Pandolfini erbaut. S. 181.

Zeichnungen:

Die Florentinische Sammlung von Handzeichnungen hat mehr als 100 Zeichnungen, welche Rafael zugeschrieben werden, aber nicht alle diesem Meister angehören. Zu den vorzüglichsten und sichersten sind zu zählen:

1) Enea Piccolomini's Reise zum Concilium in Basel, eine 26 Zoll hohe und 15 Zoll 6 Linien breite Zeichnung zu dem Gemälde Pinturicchio's im Dome zu Siena. Diese höchst interessante Zeichnung ist äusserst fleißig in Aquarell ausgeführt und mit Weiß gehöht.
2) Der Original-Carton zum Silence, in Aquarell mit Weiß gehöht.
3) Maria am Grabe von drei Frauen und von Johannes dem Evangelisten beweint. Aquarellzeichnung.
4) Der Modellakt eines Jüngling, herrliche Röthelzeichnung.
5) Entwurf in Röthel zu der Madonna del Pesce.
6) Entwurf zum Gemälde der Grablegung, nicht ganz schattirt.
7) Skizze zu einer knienden Madonna, auf grauem Papier mit der Feder gezeichnet.
8) Entwurf zum brennenden Busche in den Logen, Federzeichnung.
9) Der Kampf des Herkules mit drei Centauren, mit der Feder gezeichnet.
10) Federzeichnung zum heil. Georg mit dem Drachen.
11) Die mit der Feder gezeichnete Skizze einer sitzenden Madonna mit dem Kinde, welches mit einem Engel scherzet.
12) Skizze zu einer knienden, trefflich bekleideten Figur, vielleicht zum Spasmo, in rother Kreide.
13) Studium zu einer knienden Figur, eben so ausgeführt.
14) Christus im Limbus, Federzeichnung.

15) Die heil. Jungfrau mit dem Kinde und einem offenen Buche, zur Seite St. Joseph im Akte der Anbetung, Stiftzeichnung mit Weiß gehöht.
16) Ein in rother Kreide gezeichneter Frauenkopf.
17) Zeichnung der Madonna mit dem Kinde aus der heil. Familie für Franz I., mit Röthelstift fleißig ausschattirt, bis auf den linken Arm der Madonna, der nackt ist. Auch das Kind ist weniger sorgfältig ausgeführt.
18) Röthelzeichnung zu der Gruppe der drei knienden Frauen im Spasimo.
19) Die Madonna liegt vor dem Eingange des Grabes ohnmächtig in den Armen dreier heiligen Frauen, und wird von Johannes beweint. Aquarellzeichnung.
20) Studium zu einer Sibylle in la Pace zu Rom, in schwarzer Kreide, mit Weiß gehöht.
21) Die erste Idee zur Figur der Theologie im Vatikan.
22) Skizze zu einer Madonna mit dem Kinde in halber Figur, nebst einem Frauenkopfe, in Röthel ausgeführt.

Der Ritter Benvenuti besitzt zwei Stiftzeichnungen, von denen die eine den kleinen Johannes kniend vorstellt, mit lieblicher Wendung des Kopfes, die andere aber verschiedene Studien enthält.

Beim Fürsten Corsini findet man den Original-Carton zum Portraite Julius II.

Im Besitze des Malers Antonio Fedi waren 17 Zeichnungen, größtentheils auf Naturpapier ausgeführt.

1) Verschiedene Kinder und Ideen zu Madonnen.
2) Ein ähnliches Blatt, beide mit Silberstift gezeichnet.
3) Eine weibliche nackte Figur mit verschiedenen Studien zu Händen, Stiftzeichnung.
4) Ein Knabe, in schwarzer Kreide und mit Gyps gehöht.
5) Ein fliegender Engel, eben so ausgeführt.
6) Zwei mit der Feder gezeichnete Köpfe und ein Löwenkopf.
7) Eine halbe Figur mit den Händen, in Silberstift.
8) Eine jugendliche Gestalt und ein Alter, Federzeichnung.
9) Studium zu einer Draperie, mit der Feder gezeichnet.
10) Studium zu einem ältlichen Manne, mit der Feder gezeichnet und mit derselben ausschattirt.
11) Ein anderes Studium auf gleiche Weise ausgeführt.
12) Verschiedene Nackte, im Begriffe zu kämpfen, Federzeichnung.
13) Ein anatomisches Studium, mit der Feder gezeichnet.
14) Ein Jüngling, Röthelzeichnung.
15) Studium eines Weibes, in Rothstein.

16) Eine Frau mit zwei Knaben, Idee zu einer Madonna in Spanien, und ein kleiner Entwurf zur Madonna della Seggiola, in Röthelmanier.
17) Eine heil. Familie mit Joachim und Elisabeth und dem kleinen Johannes, sorgfältig ausgeführte Federzeichnung.

Alle diese Zeichnungen kamen in den Besitz des Ritters Wicar.

Frankfurt.

Gemälde; im Städelschen Institute:

Madonna mit dem Kinde, und das
Portrait eines Jünglings. S. 18.
Maria mit dem Kinde und den kleinen Johannes, ähnlich dem Bilde im Besitze des Fürsten Esterhazy, besitzt Herr Wendelstett. S. 136.

Im Cabinete Gerning:

Rafael mit seinem Fechtmeister, ein Werk, das dem bekannten Bilde in Paris den Vorrang streitig machen soll. S. 319.

Zeichnungen; bei Maler Passavant:

Ein schöner Kinderkopf.

Fuligno.

Gemälde; in der Hauskapelle des Baron Gregori:

Madonna mit dem Kinde. S. 146.

Genua.

Gemälde; in der Kirche des heil. Stephan:

Der Tod dieses Heiligen angeblich von Rafael gemalt.
Eine heilige Familie gilt im Wegweiser für Rafael's Werk, Pungileone aber eignet sie dem Giulio Romano zu. Sie wird 1780 auch von Razzi im Pallaste Doria erwähnt und als ein Bild von seltener Vollendung gerühmt. Es trägt auf dem Saume des Rockes der heil. Jungfrau das Monogramm des Urhebers.

Loretto.

Gemälde; im Tesoro ehemals:

Die Madonna mit dem erwachenden Kinde. S. 145.

Lucca.

Gemälde:

Die Madonna dai'Candelabri. S. 131.

Mailand.

Gemälde; in der Brera:

Das Sposalizzio. S. 27.

Im Nachlasse des Kupferstechers Longhi:

Ein heil. Sebastian und eine Verkündigte. S. 19.
Copie der heil. Familie für Leonello. S. 148.

Im Besitze der Familie Fumagalli:

Eine Madonna mit dem Kinde, ein Bild mit zwei Seitenflügeln. S. 19.

Bei Sig. Brocca das angebliche Originalgemälde des Silence. S. 151.

Bei Augustin Comerio das Bildniß des Herzogs Federico Montefeltro, klein, auf Kupfer gemalt. Einige halten es für Rafael's Werk, Pungileoni aber schreibt es dem Vater dieses Künstlers zu; jedoch ohne Wahrscheinlichkeit.

Bei C. Sanquirico eine heil. Familie aus dem Hause Franchi zu Genua. S. 74.

Fortunato Gozzi besitzt eine Verkündigung, angeblich von Rafael.

Der Kupferstecher Bisi Christus am Kreuze.

Der Professor Mochetti eine Madonna mit dem Kinde, St. Sebastian und St. Peter. *)

Sig. Oggione eine Madonna mit dem Kinde, das ein offenes Buch anlächelt. S. 17.

In Mailand soll auch die heil. Familie seyn, wo das Christkind auf einem Lamme reitet. S. 143.

Zeichnungen; in der Ambrosiana:

1) Der berühmte Carton der Schule von Athen.
2) Bruchstück des Cartons zur Constantin-Schlacht.
3) Zwei sehr schöne Pferde mit Reitern, im Laufe, ähnlich denen im Attila. Sie sind mit der Feder gezeichnet und wahrscheinlich von Rafael.

Aus der Sammlung des P. Resta:

4) Studien von Theilen des menschlichen Körpers. Die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken, in Rothstein ausgeführt. Die Composition ähnelt dem Bilde der Olivetaner.
5) Ein römischer Jüngling mit einem Pferde am Zaume, nach der Antike copirt. Federzeichnung. Auch auf der Rückseite sind Skizzen.
6) Entwurf mit der Feder gezeichnet zur Anordnung der Figuren in der Disputa.
7) Eine Dame mit zerstreuten Haaren und halb enthülltem Busen, nach welcher Marc-Anton vermuthlich die römische Lukretia gestochen hat.

Beim Marchese Malaspina da Sannazaro befindet sich die ausgezeichnet schöne Zeichnung, welche Rafael für Marc-Anton zum Stiche des Urtheils des Paris fertigte. Sie ist mit der Feder ausgeführt, aquarellirt, mit Weiß gehöht und in der Größe des Stiches.

*) Diese Bilder sind bei Longhena gestochen.

Bei Sig. Giuseppe Vallardi:

1) Die erste Idee zur Gruppe im Incendio del Borgo, welche dem Beschauer zur Linken erscheint, wo sich die nackte männliche Figur vom Hause herabläßt und eine andere das Kind herabreicht.
2) Studium eines nackten Soldaten in dem Schlachtbilde, in schwarzer Kreide.
3) Ein Pferd im Laufe, eine Skizze mit der Feder gezeichnet.
4) Portrait eines Mannes mit einer großen Mütze, in schwarzer Kreide gezeichnet.
5) Bruchstück einer Federzeichnung mit 26 Figuren und 7 Pferden in verschiedener Bewegung, zu einem Schlachtbilde gehörig.
6) Entwurf zu einem Alten, der zu Pferde kämpft, nebst Skizzen zu andern Figuren, aquarellirte Federzeichnung. Auf der Rückseite sind drei Soldaten, Entwurf zu denjenigen, welche das Gefängniß St. Peters bewachen.
7) Eine Skizze auf Naturpapier nach einem antiken Basrelief im Pariser-Museum, das den Silen vorstellt, aus dem Hause Borghese.
8) Studium nach der Natur zum Kopfe des Heliodor, von unerreichbarem Ausdrucke, in schwarzer Kreide auf Naturpapier gezeichnet.
9) Studium zu dem Kopfe eines Propheten in la Pace, im Geschmacke Michel-Angelo's auf Naturpapier gezeichnet.
10) Studium zu einer Sibylle mit zwei Knaben, in S. Maria della Pace. Auf demselben Blatte findet sich auch noch die Büste dieser Sibylle, in Röthel ausgeführt.
11) Leda den Schwan liebkosend, Röthelzeichnung auf bläulichem Papier.
12) Studium zur Figur des heil. Silvester mit zwei Engeln im Bilde neben der Schlacht des Constantin; Stiftzeichnung.
13) Die Geschichte des trojanischen Pferdes, nach der Aeneide, nach Rafael's Erfindung von einem seiner Schüler ausgeführt, zu einer Tapete für Franz I. Dieser Entwurf ist mit der Feder gezeichnet, mit Bister schattirt und mit Weiß gehöht. Einst besaß ihn Giulio Clovio, später kam er in den Besitz des Prinzen Albani zu Urbino, und bis 1799 war die trefflich erhaltene Zeichnung Eigenthum des Generals Lechi. Sie ist 1 Schuh 3 Linien breit und 8 Zoll 6 Linien hoch.
14) Die Darstellung im Tempel, nach Rafael's Carton, den dieser Künstler für eine Tapete malte, von G. Romano copirt und in gleicher Manier mit dem vorigen ausführt. Giulio hat nach diesem Entwurf auch ein Bild in Oel gemalt, das sich im Louvre zu Paris befindet *)

*) Gestochen im Cabinete Crozat's.

In der Brera:

Eine aquarellirte Federzeichnung, welche eine Gruppe nackter Personen vorstellt, die nach der Scheibe schießen. Das Gemälde, welches Rafael darnach ausführte, befindet sich in der Villa Olgiati, wo es unter dem Namen „il bersaglio“ bekannt ist, angeblich nach M. Angelo *)

Die Gräfin Constanza Monti besitzt den mit dem Stifte gezeichneten Entwurf zu einem Gemälde der Madonna, welches man in Sassoferrato sah, und wovon in der Brera eine schöne Copie ist, die für Original gilt. Auf der Rückseite der Zeichnung liest man die Namen der Propheten von Rafael's eigener Hand geschrieben.

Sig. Gaetano Bausi hat eine treffliche Stiftzeichnung, welche eine nackte Figur vorstellt, vom Rücken gesehen, und einen Heiligen mit der Marterpalme in der Hand. Dieses Blatt ist numerirt und gehört wahrscheinlich zu dem Buche, das sich in der Akademie zu Venedig befindet.

Im Besitze des Franc. Longhena ist das Studium zu der Figur des heil. Paulus im Opfer zu Lystra; Federzeichnung.

Modena.

In der königl. Gallerie:

Die höchst vollendete Zeichnung der Verläumdung, Versuch einer Darstellung des berühmten Gemäldes von Apelles.

Montpellier.

Bei Maler Fabre:

Carton zum Gemälde der Madonna Tempi.

Sehr schönes Studium einer Figur der Disputa.

Das Portrait des Lorenzo de'Medi; Oelgemälde.

München.

In der königl. Gallerie; Gemälde:

Die heil. Familie für Canigiani. S. 61 ff.

Das Portrait Rafael's. S. 124 ff.

Ein Silence. S. 151.

Der Leichnam Christi im Schooße Mariens, von den Freunden beweint. S. 67.

Im Besitze seiner Majestät des Königs:

Madonna della Seggiola. S. 134.

Madonna Tempi. S. 44.

Das jugendliche Bildniß Rafael's. S. 8.

Ein idealer Kopf, auf Ziegelstein gemalt. S. 16.

*) Gestochen von Beatrizet und lithographirt von A. Maurin.

Die Taufe Christi;
Die Auferstehung des Herrn, beide aus dem Hause Inghirami zu Perugia. S. 17, 35.
Der königl. Post-Sekretär Binder* besitzt die angebliche Skizze zur Transfiguration. S. 293.

Zeichnungen; im königl. Cabinete der Handzeichnungen:
Eine herrliche mit der Feder gezeichnete Skizze, die den wunderthätigen Leichnam eines Bischofs darstellt, zu welchem Lahme, Verstümmelte und Kranke jeder Art herbeikommen, um geheilt zu werden. Nach Rehberg ist diese Zeichnung einem Basrelief Donatello's entnommen. In derselben Sammlung sind noch vier rafaelische Zeichnungen.

In der Gallerie des Herzogs von Leuchtenberg; Gemälde:
Das lebensgroße Brustbild eines Cardinals mit weißem Barte. S. 219.
St. Georg. S. 50.
Der Erzengel Michael, beide aus Rafael's Schule. S. 222.

Neapel.

Gemälde; im Museo Borbonico:
Die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf ihrem linken Schenkel sitzend, von sieben Heiligen umgeben. S. 34.
Madonna, für die peruginischen Nonnen des heil. Antonius gemalt. S. 53 ff.
Madonna della lunga Coscia. S. 21.
Madonna für Leonello. S. 147.
Die Madonna, welche das auf ihrem Schooße schlafende Kind verehrt, aus der Gallerie Borghese. S. 296.
Madonna in deren Schooß und Armen das liebliche Kind ausgestreckt liegt, wie es das um ihre Schulter liegende Tuch umfaßt.
Eine Madonna, mit kleinen Figuren im Ferngrunde. S. 22.
Madonna della Gatta. S. 295.
Die Portraits zweier Herzoge von Medicis.
Zwei Copien von dem Bildnisse Leo X. in Florenz.
Schöne Copie der Madonna del Passeggio. S. 74.

In den Studj; Gemälde:
Eine Donna im rothen Kleide, Rafael's Mutter getauft. S. 22.
Bramante und sein zeichnender Sohn, nebst dem vorübergehenden Perugino, wird dem Rafael zugeschrieben.
Eine alte Copie der Madonna della Seggiola.
Eine kleine Copie der Grablegung.
Der Ritter Carmine Lancelloti besitzt das Portrait des berühmten Jakob Sannazar. Es soll dasselbe seyn, nach welchem Seb. del

Piombo das seinige copirt hat *) Im Hause Lancelloti ist noch eine heil. Familie, angeblich von Rafael gemalt, die Pungileoni für J. Romano hält.

Der Cav. Cicci besaß noch 1812 eine ganz kleine heil. Familie, so zart colorirt, wie eine Aquarellzeichnung. Von diesem Bilde befinden sich mehrere Copien in Neapel.

Zeichnungen im Mus. bor.:

Moses vor dem brennenden Busche, eine sehr schöne Zeichnung zu dem Logenbilde.

Der Carton zur heil. Familie für Leonello.

Padua.

Bei Marchese Manfredini die Madonna mit einem Buche und einem Arbeitskörbchen; die beiden Kinder umarmen sich zärtlich. Dieses 5 Decimetri hohe und 3 breite Bild wird Rafael zugeschrieben.

Paris.

Gemälde; im königlichen Museum:

Die schöne Gärtnerin. S. 71.

Johannes, welcher die Apocalypse schreibt. S. 297.

Das Silence. S. 150, 151.

Die Madonna mit dem Kinde auf der Wiege, (Madame au berçeau, della culla). S. 151.

Johanna von Arragonien. S. 217 ff.

Balthasar Castiglione. S. 220.

Bildniß eines Unbekannten mit über einander geschlagenen Händen in Nachdenken versunken.

Die heil. Familie für Franz I. S. 223.

Derselbe Gegenstand bei H. Cousin. S. 224.

Der heil. Michael. S. 221 ff.

Derselbe Erzengel auf einem kleineren Gemälde. S. 222.

Ein Jüngling, der den Kopf auf die Hand stützt. S. 319.

Rafael und sein Fechtmeister. S. 319.

St. Margaretha. S. 278.

Johannes der Täufer. S. 284.

Das Jesuskind auf dem Schooße der Mutter, dem Johannes das Kreuz reicht, wahrscheinlich nach Rafael's Zeichnung von einem andern gemalt. S. 21, 299.

---

*) Morelli notizie delle opere del disegno p. 18. Gestochen von Morghen zu Colangelo's Leben des Sannazar.

Madonna mit dem Kinde, Jugendarbeit.

Ceres, eine schöne Figur, grau in Grau gemalt. In dem früheren Verzeichnisse der königl. Gemälde ist es irrig unter der Rubrick Giulio Romano eingetragen.

Zacharias, der das Jesuskind bei der Hand faßt, das auf dem Arme seiner Mutter ruht, und dem St. Elisabeth den kleinen Johannes vorstellt, der ein Lamm hält. Nach Lepicier ist dieses Bild zweifelhaft.

Der Cardinal Julius von Medicis. S. 217.

Adrian IV., angeblich von Rafael gemalt, was jedoch unrichtig ist, da Adrian erst zwei Jahre nach Rafael's Tod Pabst wurde.

Der heil. Georg. S. 49.

Einige vermuthen auch Rafael's Theilnahme an der Himmelfahrt Mariä von Perugino, die als Kunstbeute nach Paris kam und dort blieb. S. 15.

Eine heil. Familie mit Elisabeth befindet sich im Louvre. S. 279.

Bei M. Migeron ein heil. Sebastian. S. 48.

Der Baron von Silvester besaß die Skizze zum Kopfe des Erzengels Michael.

In der Beschreibung der Gallerie des Mr. d'Abel, die 1824 bei Didot erschien, wird ein Gemälde angegeben, welches den heil. Franciscus vorstellt, der vor der Madonna mit dem Kinde kniet. Letzterem reicht Johannes neben einem Engel kniend eine Frucht. Einige behaupten, dieses Gemälde komme aus der Sammlung des Cardinal Bonzi, der es 1671 nach Frankreich brachte, und selbes sei von Fra Bartolomeo angefangen und von Rafael vollendet.

In derselben Gallerie befindet sich auch eine Anbetung der Könige, welche G. Romano nach Rafael's Zeichnung anlegte und letzterer vollendete.

Nach Frankreich kamen auch zwei Gemälde Rafael's, welche sich in der Kirche des heil. Petrus zu Perugia befanden, von denen das eine den Leichnam Christi von den Frauen beweint, und das andere die Madonna mit dem Kinde und einigen Engeln vorstellt. Diese sind Jugendarbeiten des Künstlers und wurden als Kriegsbeute weggeführt. S. 17.

Die Bilder der Gallerie Orleans wurden in England verkauft, und die aus Crozat's Sammlung sind in der Eremitage zu St. Petersburg zu suchen.

Zeichnungen:

In der Notice des dessins originaux, esquisses peintes etc.

exposés au Musée central des arts dans la gallerie d'Apollon, Paris an X., werden folgende Werke von Rafael erwähnt:

1) Carton der Schule von Athen, in schwarzer Kreide und mit Weiß gehöht. Aus der Ambrosiana zu Mailand als Kunstbeute entführt.
2) Christus übergibt Petrus die Schlüssel, erste Idee zur Tapete; eben so die
3) Predigt St. Pauls. Beide getuscht und mit Weiß gehöht. Erstere war schon von Alters her in Frankreich.
4) Alexander, der Roxane die Krone reicht; ausgetuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht, aus Crozat's Nachlaß.
5) Die heil. Jungfrau und St. Anna finden das Kind unter den Lehrern. Eben so ausgeführt.
6) Madonna, die dem Kinde die Brust reicht; ausgetuschte Federzeichnung.
7) Studium einer Frauens-Figur in die heil. Familie für Franz I. gehörig, Röthelzeichnung.
8) Psyche reicht Venus die Schminke, Skizze zu einem Bilde der Farnesina, Röthelzeichnung.
9) Die Rückkehr des Johann von Medicis nach Florenz. Getuschte Federzeichnung und mit Weiß gehöht.
10) Des Gonfaloniere Ridolfi von Florenz Rede an das Volk, Entwurf zum Randbilde einer Tapete.
11) Das mit der Feder gezeichnete Bildniß einer Frau.
12) Männlicher Kopf in natürlicher Größe, Studium für die Tapete mit der Ertheilung des Schlüsselamtes. Aquarellirt.
13) Das Studium eines weiblichen Kopfes zur Tapete mit dem Tode des Ananias.
14) Männlicher Kopf in natürlicher Größe. Beide in schwarzer Kreide und colorirt.
15) Studium zum Spasmo. Ausgetuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht.
16) Erste Idee zum Attila im Vatikan. Eben so ausgeführt.
17) Die Verläumdung nach der Darstellung des Apelles. Aus der Gallerie von Modena.
18) Zwei Reiter; ausgetuschte Federzeichnung.
19) Moses empfängt die Gesetztafeln, gleich dem vorhergehenden ausgeführt.
20) Erste Idee zum Gemälde der fünf Heiligen. Ausgetuschte Federzeichnung und mit Weiß gehöht.

Dieses Blatt befand sich nebst dem Attila schon früher in Frankreich, die übrigen aber kamen als Kriegsbeute ins Museum.

Noch bewahrt man daselbst den Carton zum Gemälde der Catharina von Alexandrien, zur Hälfte von Rafael ausgeführt.

Die Zeichnung der Verläumdung, aus der Sammlung Crozats; aquarellirt *).

Zeichnung nach einem Gemälde Mich. Angelo's in der Sixtina.

Parma.

Das Gemälde, welches unter dem Namen der fünf Heiligen bekannt ist, befindet sich in der Gallerie zu Bologna.

Pavia.

Das Bildniß des Dichters Tibaldeo bei Prof. Antonio Scarpa. S. 220.

Perugia.

Gemälde:

In der Akademie zwei Täfelchen mit dem heiligen Constanz und Herkulanus, Sebastian und Franz, von dem jetzt verschollenen Altargemälde des Perugino, ehemals in St. Antonio Abbate. S. 15.

In der Benediktiner Kirche zum heil. Petrus ein kleines Frescogemälde. Diese Mönche besaßen auch einen todten Christus, umgeben von den heil. Weibern, und eine Madonna mit dem Kinde und einem Engel. S. 16.

In S. Severo bei den Camaldolensern Christus in der Glorie mit Gott Vater und sechs Heiligen, Frescogemälde. S. 57 ff.

In S. Agostino: Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und zwei Engeln.

Im Pallaste Penna ist eine Madonna mit dem Kinde. S. 16.

Ein ähnliches wird auch im Hause Connestabili aufbewahrt. Es war ehemals im Pallaste Staffa. S. 16.

Die Madonna im Hause Baglione kam in neueren Tagen in den Kunsthandel. S. 15.

Im Hause der Gräfin Alfani: eine sitzende Madonna mit dem stehenden Kinde. S. 23.

In Perugia sind auch noch die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, Theile der Predella vom Altarbilde der Magdalena degli Oldi.

In S. Carmine ist eine in Oel auf Holz gemalte heil. Familie, die

*) Gestochen von Denon und Caylus. Die Zeichnung aus der Modenesischen Sammlung hat N. Cochin in Kupfer gebracht und N. le Sueur selbe in Holz geschnitten.

dem Perugino zugeschrieben wird, nach dem Zeugnisse eines Kenners jedoch Rafael's Werk ist.

Das Bild mit St. Placidus, St. Cäcilia und St. Benedikt, drei kleine Halbfiguren in Gouache, kam aus der Benediktiner Abtei als Kunstbeute nach Paris. Man bezweifelt jedoch die Originalität.

Man vermuthet auch Rafael's Hand in den Gemälden des Cambio. S. 14.

Zeichnungen:

In der Universitäts Gallerie:

Zwei kleine Entwürfe: die Kreuzabnahme und das Abendmal.

Bei dem Nob. Ludovico Baldeschi:

Die Vermählung Kaiser Friedrich III., Carton zum Gemälde Pinturicchio's in Siena.

Im Pallaste Donini:

Eine schöne Zeichnung mit der Geschichte der drei Magier; in Umrissen, zum Bilde im Vatikan.

Im Hause der Oddi:

Joseph von den Brüdern verkauft, Aquarellzeichnung zu dem Logenbilde.

Der verstorbene Nobile Ceccomanni besaß den Carton des Gemäldes mit der heil. Jungfrau und dem Kinde im Pallaste Borghese.

Im Besitze der Familie Cesarei:

Vier nackte Figuren.

Die Predigt St. Paulus im Areopag zu Athen, Zeichnung zu der Tapete, aquarellirt und mit Weiß gehöht.

Die adeliche Familie Cavaceppi besaß einst eine sorgfältig vollendete Aquarellzeichnung mit gehöhten Lichtern, welche die Madonna mit dem Kinde, St. Elisabeth und Johannes nebst dem heil. Joseph vorstellt. Später kam diese Zeichnung in den Pallast Ricchi nach Siena.

Pesaro.

Gemälde:

Eine heil. Familie, welche jedoch Pungileoni nur für Copie nach dem Bilde im Escurial hält.

Der auferstandene Christus ist jetzt in Brescia.

P. Antaldi besitzt die Zeichnung zur Statue des Jonas.

St. Petersburg.

Gemälde; in der Eremitage:

Die heil. Familie aus dem Hause Angouleme. S. 144.

St. Georg. S. 50, 222.

Judith. S. 297.

Im Pallaste Albani ist eine alte Copie der Madonna della Seggiola, und der Carton zu diesem Bilde, angeblich von Rafael gefertiget.
Im Pallaste Sciarra sieht man eine schöne alte Copie der Transfiguration, von Carlo Neapolitano.
Rafael's Bauten in Rom. S. 177 ff.
Die Herstellung des alten Roms. S. 248.
Die Statue eines Kindes, von Rafael's eigener Hand, ist verschollen. S. 251.
Statue des Jonas und Elias. S. 251, 255.

Zeichnungen:
Ritter Wicar brachte die Zeichnung des Skelets an sich, welches Rafael entwarf, um die Knochenbewegung bei der Darstellung des Leichnams Christi in der Grablegung Borghese zu finden.
In die Sammlung Wicars kamen auch noch Studien zur Krönung Mariä.
Der Cav. Camuccini hat den Umriß des Leichnams Christi in der Grablegung.

Rouen.

Gemälde:
Eine Wiederholung der Madonna mit dem heil. Sixtus. S. 214 ff.

Salzdahlum.

Gemälde aus dieser Gallerie:
Rafael's Bildniß mit einem Buche in der Hand. S. 319.
Maria, wie sie vor dem Kinde steht, das auf einem Kissen liegend die Hände gegen die Mutter ausstreckt, um es aufzunehmen.
Maria hält das Kind, das auf einem Kissen vor ihr sitzt und beide Hände nach ihr ausstreckt. Im Hintergrunde steht Joseph, Halbfigur.

Sans-Souci.

Gemälde in der Gallerie:
Loth und seine Töchter.
Eine heil. Familie.
Ein mit Dornen gekrönter Christuskopf.
Eine Psyche, Copie nach Rafael *)

Siena.

Zeichnungen zu den Gemälden Pinturicchio's im Dome. S. 38.

---

*) Description de la Gallerie roy. de Sans-Soucy. par Oesterreich. Das erstere dieser Bilder hat J. M. Preißler gestochen.

Söder.

In der Brabeck'schen Sammlung war noch 1814 ein auf chinesisches Papier gemaltes und auf Holz geklebtes Bildchen, das die Mutter mit dem Kinde, St. Joseph auf seinen Stab gestützt, einen Bischof mit entblößtem Haupte, der dem Kinde liebkoset und zwei jüngere Begleiter darstellt. Ramdohr hält das Bild in seiner Beschreibung dieser Gallerie für Original. Ein neuerer Beschreiber nennt es die Anbetung Simeons.

Spineta.

Anbetung der Könige, jetzt im Vatikan. S. 20.

Spanien.

Gemälde:

Die Kreuztragung (lo Spasmo). S. 209.

Die Perle. S. 153.

Die Heimsuchung. S. 141.

Madonna del Pesce. S. 206 ff.

Madonna della Palma.

Portrait eines schwarz gekleideten Mannes mit Bart und Mütze.

Die heil. Familie mit dem Agnus Dei. S. 152.

In S. Ildefonso war noch 1810 im Zimmer der Infantin Maria ein Bild Rafael's, Madonna del grappolo genannt, weil ein Hirtenknabe Trauben bringt.

Im Escurial war eine sitzende Madonna mit dem Kinde, das den linken Fuß auf den Tisch stellt. S. 154.

Daselbst sah man auch ein kleines Bild, auf welchem die Madonna vor dem auf einer Rasenbank sitzenden Kinde auf das linke Knie hingebeugt ist. Johannes kniet hinter dem Sitze. S. 154.

Ein Bild in der Art der Madonna della Seggiola kam nach London und von da nach München. Professor Braun nennt ein anderes Bild in Spanien die Madonna di Fries. Es zeigt die Madonna mit dem Kinde und den heil. Johannes und im Hintergrunde den hl. Joseph mit einer brennenden Fackel. Dieses Bild hat auch den Namen der heil. Familie mit der Säule (au pilier). Er war einst in der Sakristei des Escurial, jetzt aber ist es im k. Museum zu Madrid. *)

*) Gestochen von Simonneau, im Umriß im VI. B. von Reveils Musée etc.

Spoleto.

Die Anbetung der Magier kam in neuesten Tagen aus dem Hause Ancajani nach Berlin. S 20.

Toskana.

Gemälde:

In der Kirche des heil. Geminianus war ehemals ein Christus mit Magdalena, nach Perugino's Zeichnung gemalt. S. 16.

Christus am Kreuze, ehemals bei den Nonnen S. Cassiano. S. 18.

Turin.

Gemälde:

Madonna della Tenda. S. 134.

Urbino.

Gemälde:

Im väterlichen Hause des Künstlers ist eine Madonna mit dem Kinde. S. 6.

Zwei Bilder von unbekanntem Inhalte waren in S. Francesco. S. 6.

In der Sakristei der Kirche St. Andrea ist eine heil. Familie. S. 7.

Versailles.

Die schöne Gärtnerin. S. 72.

Venedig.

Zeichnungen; in der k. Akademie:

66 Original-Zeichnungen, die zu einem Gedächtnißbuche gehörten, das sich mehrere Jahre im Besitze des Künstlers befand. Es befinden sich darunter auch Jugendarbeiten und viele andere geistreiche Entwürfe, welche den göttlichen Genius Rafael's verkünden. Unter diesen Blättern sind 49 von gleicher Größe, 17 aber von verschiedenem Formate.

Dieses Buch gehörte dem Maler Bossi, der 1816 starb. Er wollte die Zeichnungen herausgegeben, weßwegen sich der größte Theil von F. Scotto und Rosaspina gestochen findet. Der Inhalt der Blätter ist folgender:

1) Studium zum Torso eines heil. Sebastian, mit gegen Himmel gerichtetem Blicke. Rückwärts das größere Studium zum Kopfe dieses Heiligen.
2) Studium zum Jesuskinde, im Momente des Segnens, Zeichnung aus Rafael's Blüthezeit. Auf der Rückseite der untere Theil des heil. Sebastian.
3) Prospekt einer Bergstadt, ein Felsen und der Kopf einer Dame.
4) Verschiedene jugendliche Studien auf der einen, und der Entwurf eines Torso und eines Arms auf der andern Seite.

5) Studium zu einer männlichen Hand u. a.
6) Zwei Reiter im Sattel, und auf der Rückseite das Studium zu einem Löwen.
7) Ansicht eines Theils einer alten Mauer, und auf der Rückseite eine gothische Abtei, Zeichnungen aus der Jugendzeit des Künstlers.
8) Theil einer Stadt mit einem Schlosse deutschen Styls, rückwärts die Studien zu einer Hand und zweier unförmlicher Köpfe.
9) Studium zum Erzengel Rafael, wie er der heil. Jungfrau das große Geheimniß verkündet, auf der Rückseite ein gekrümmt liegender Löwe.
10) Studium zur heil. Jungfrau, wie sie vor dem himmlischen Botschafter steht.
11) David (?), welcher den Löwen erwürget, rückwärts Studium zu einer ruhenden nackten Figur.
12) Studium zu einer nackten Figur, welche zum Zweikampfe bereit ist; auf der Rückseite ein anderes Studium eines nackten Mannes ohne Arme.
13) Ein ruhender Knabe, äusserst fleißige Aquarellzeichnung.
14) Entwurf zu zwei Knaben, der eine von vorn, der andere vom Rücken gesehen. Auf der Rückseite ein corinthisches Capitäl.
15) Zwei mit der Feder gezeichnete Portraite, das eines Doktors und eines Poeten, nach andern die Bildnisse Homers und Ciceros.
16) Studium nach einem Bruchstücke zweier antiker Grazien, rückwärts ein Heiliger, jetzt in der Sakristei des Domes zu Siena.
17) Madonna mit dem Kinde, genaues Studium nach der Natur; auf der Rückseite eine junge Mutter, welche dem Kinde die Brust reicht; in Umrissen.
18) Ein alter Mann in der Toga, auf den Knien betend; rückwärts eine corinthische Säule.
19) Die Grablegung, nach einem alten Basrelief, wahrscheinlich von Donatello. Auf der Rückseite Joseph von Arimathea.
20) Der Philosoph Anaxagoras und auf der Rückseite Vittorino da Feltro.
21) Aristoteles und auf der Gegenseite Seneca.
22) Ein alter Philosoph und auf der Rückseite Plato.
23) Drei Köpfe, von denen zwei Carricatur; rückwärts Studien zu vier Armen.
24) Die Büste Virgils.
25) Studium eines Nackten und eines Fußes; auf der Rückseite ein bekleideter Alter, in Ueberraschung sich umdrehend.
26 — 29) Studien zu verschiedenen Köpfen.
30) Ideen und Versuche zur Darstellung der Madonna.
31) Zeichnung zweier Nackten, auf jeder Seite einer.

32) Ein Trompeter und andere Studien.
33) Eine weibliche Büste, auf der Rückseite vier tanzende Knaben.
34) Ein nach oben gerichteter Kopf; rückwärts ein Greif, Knabenarbeit.
35) Ein gehender Hirt mit einem Schlauche, auf der Rückseite zwei Knabenköpfe und sechs männliche.
36) Studium eines Nackten, auf der andern Seite die Gruppe eines Angreifenden und einer fliehenden Mutter.
37) Ein fliegender Engel mit einer Handtrommel, auf der Rückseite sieht man verschiedene Chimären.
38) Ein Nackter, im Begriffe auf den Kopf eines Stieres zu schlagen, auf der Rückseite zwei Köpfe und das Studium zu einer Hand.
39) Die Figur eines Propheten und rückwärts ein Nackter.
40) Zwei Nackte und ein Knabe, der an dem Bette zu gehen versucht, ein anderer vom Rücken gesehener Nackter ist auf der Gegenseite.
41) Drei Nackte, und ein anderer auf der Rückseite mit einem Knaben gruppirt.
42) Ein alter Philosoph, halbe Figur; auf der Rückseite die Gruppe der heil. Jungfrau, welche das göttliche Kind betrachtet, das mit Fäden ein Kreuz aufpflanzet.
43) Ein sehr schöner Engel mit einem Alten, auf dessen Haupt er Blumen streut.
44) St. Andreas, halbe Figur; auf der andern Seite zwei Köpfchen.
45 — 46) Zwei Figuren vom Rücken gesehen, welche auf etwas deuten, auf der andern Seite Magdalena und Johannes.
47) Drei nackte Figuren, wie sie mit Lanzen den Feind erwarten.
48) Eine Skizze zu ähnlichen Figuren, und auf der Rückseite einige Notizen von Rafael geschrieben.
49) Eine sehr schöne kniende Madonna, auf der Gegenseite ein Apostel vom Rücken gesehen.

Blätter verschiedener Größe:

1) Ptolomäus und Boetius, halbe Figuren mit einer Halbkugel.
2) Zeichnung des äussern Endes einer Stadt.
3) Drei Damen in einem Vorhof mit schöner Architektur und Fernsicht.
4) Perspektivische Ansicht einer Galeere.
5) Ein Löwe, welcher einen Mann angreift, ein bellender Hund und in der Ferne ein Hirt mit der Heerde.
6) Jugendliche Versuche zu einer Composition des Kindermordes.
7) Ein Soldat zu Pferd und zwei Knechte, welche ihn angreifen.
8) St. Paul ohne Kopf und mit einer Hand.
9) Derselbe vollkommen ausgeführt.
10) Studium zum Moses im brennenden Busche.

11) Die heil. Jungfrau und auf der andern Seite die Skizze zu einer Heiligen. Diese Zeichnung halten einige für ein Werk des Lippo Lippi, aber sie trägt ganz den Charakter Rafael's.
12) Die Niedermetzlung einiger Knaben durch Soldaten zu Pferde, aquarellirt und mit Weiß gehöht.
13) Ein mit Dornen gekrönter Christuskopf, Röthelzeichnung.
14) Die heil. Jungfrau, wie sie das Jesuskind emporhebt.
15) Eine zweite Ansicht einer Galeere.
16) Studium zu einem Triton und einer Nereide.
17) Die heil. Jungfrau in einem Gebäude, wie sie die freundlich sich küssenden Kinder betrachtet, eine vollendete Zeichnung mit Michel Angelo's Strenge ausgeführt.

Im Besitze des Rathes Aglietti sind:

1) Der ewige Vater, wie er dem ersten Menschen das Leben einhaucht, mit andern erschaffenen Wesen in verschiedenen Gruppen. Aquarellirte Federzeichnung mit Weiß gehöht.
2) Eine meisterhafte Figur zu dem Gemälde der Disputa. Federzeichnung mit Bister schattirt.
3) Ein sitzender Prophet, in schwarzer Kreide und mit Weiß gehöht. Diese Zeichnung besaß einst Algarotti.
4) Die Krönung Carl des Großen in der vatikanischen Basilika. Diese Zeichnung ist 19 Zoll 3 Linien hoch und 14 Zoll 8 Linien breit; aquarellirt und mit Weiß gehöht. Sie diente zum Stanzengemälde.

Im handschriftlichen Testamente des Card. Maria Grimani, Patriarchen von Venedig, d. d. 26 Februar 1526, werden folgende Zeichnungen erwähnt:

1) Die Bekehrung Pauls, ein großer colorirter Carton.
2) Christus mit den Aposteln.
3) Kopf eines Jünglings mit einem Blumenkranze.
4) Kopf eines Kindes.

Verona.

Gemälde:

Das Bildniß der Fornarina, angeblich Rafael's Werk, bei den Erben Lanfranchinis. S. 304.

Versailles.

Gemälde:

Ein zweites Exemplar der schönen Gärtnerin. S. 72.

In dieser Stadt war ehemals das Bild, welches unter dem Namen: Rafael und sein Fechtmeister, bekannt ist, und das Portrait des B. Castiglione, jetzt beide in Paris.

Wien.

Gemälde: in der k. k. Gallerie:

Die hl. Jungfrau im Grünen. S. 47, 60.

Die heil. Margaretha. S. 278.

Die heil. Familie, ehemals im Besitze des Carl Borromäus. S. 141.

Isaias. S. 122.

Die Kreuztragung und Christus und die Samariterin, zwei Bilder aus Rafael's Schule. S. 210.

In der Sammlung des Fürsten Esterhazy:

Die heil. Jungfrau und St. Johannes auf den Knien vor dem schlafenden Jesuskinde.

Die heil. Jungfrau, ehemals im Besitze der Kaiserin Elisabeth. S. 135.

In der gräflich Lambergischen Gallerie:

Eine heil. Familie *). S. 136.

Im Hause des Grafen von Thurn und Valsassina:

Die Geburt Christi für die Grafen Canossa. S. 140.

In der gräflich Lichtenstein'schen Sammlung:

Johannes in der Wüste.

Zeichnungen; in der Sammlung des Erzherzogs Carl:

1) Der ewige Vater, welcher dem Noe und seinen Söhnen den Regenbogen zeigt; mit der Feder und Bister gezeichnet.
2) Abraham vor den drei Engeln, eben so ausgeführt.
3) Jakob mit Labans Töchtern am Brunnen, aquarellirte Federzeichnung.
4) Joseph legt seinen Brüdern die Träume aus, von gleicher Ausführung.
5) Der Fall des Gerico, Federzeichnung.
6) David und Goliath, Stiftzeichnung.
7) Die Verkündigung, Federzeichnung, mit Bister schattirt.
8) Zwei Studien zum Kindermorde, das eine mit rother Kreide, das andere mit der Feder ausgeführt.
9) Zwei Studien zur Transfiguration, mit rothem Stifte gezeichnet.
10) Derselbe Gegenstand in größerm Formate; Federzeichnung.
11) Die Auferstehung des Lazarus, Federzeichnung mit Bister.
12) Studium zum wunderbaren Fischzug; Federzeichnung.
13) Die Madonna, welche dem Jesuskinde eine Frucht reicht; mit dem Stifte gezeichnet.
14) Die Madonna mit dem Kinde, St. Johannes und einem Engel; Bisterzeichnung.

---

*) Gestochen von Paul Gledisch.

15) Studium zu einer Madonna mit dem Jesuskinde, das den Kopf gegen Johannes neigt; gehöhte Federzeichnung.
16) Studium zu einer heil. Familie mit vier Figuren; Federzeichnung.
17) Psyche ruft die Götter an; in Rothstein.
18) Studium zum Apollo im Götterfeste; Röthelzeichnung.
19) Studium zu den Nackten in dem Gemälde der Vermählung des Alexander mit der Roxane.
20) Studium zu einigen Figuren in der Schule von Athen; mit der Feder gezeichnet und gehöht.
21) Der obere Theil der Disputa und einige Figuren von unten; aquarellirte Federzeichnung.
22) Die Hälfte des untern Theiles desselben Gemäldes; aquarellirt und gehöht.
23) Pabst Leo vor Attila; aquarellirte Federzeichnung.
24) Studium zur Messe von Bolsena.
25) Eine Gruppe aus dem Incendio del Borgo; in Rothstein.
26) Studium zu jenem Manne, der sich von der Mauer herabläßt; Röthelzeichnung.
27) Die Rückkehr des Card. Johann von Medici; Aquarellzeichnung mit aufgesetzten Lichtern.
28) Studium zweier nackten Männer, eine höchst vollendete Röthelzeichnung, welche Rafael dem Albrecht Dürer 1515 übersendete, wie dieses Dürers Handschrift bezeugt.
29) Bildniß einer mit Lorbeeren bekränzten jungen Dame, an ein Geländer gestützt; in schwarzer Kreide und gehöht. Diese Zeichnung war ehemals in der Sammlung des Prinzen von Ligne. Bartsch hat sie 1788 unter dem Namen der Fornarina in Kupfer gestochen, allein sie stellen die Züge jenes Mädchens nicht vor.
30) Das Bildniß des Dante aus der Schule von Athen; Federzeichnung.
31) Bildniß eines Mannes mit einer Mütze; Stiftzeichnung.
32) Scenen aus der Liebesgeschichte des Acis und der Galathea; in rother Kreide.
33) Erste Idee zur Krönung Carl des Großen; aquarellirte Federzeichnung mit Weiß gehöht.

In dieser reichen Sammlung sind mehr als 80 Zeichnungen, welche dem Rafael zugeschrieben werden. An die 20 stammen aber nur aus seiner Schule, 12 — 15 sind zweifelhaft, die oben erwähnten aber ächt und vorzüglich, und darunter wenigstens 15 Hauptblätter, welche nicht in Kupfer gestochen worden sind. Im Jahre 1826 begann Ludwig Förster in Wien einige dieser Zeichnungen durch die Lithographie bekannt zu machen.

In der Sammlung der Handzeichnungen des Herzogs von Sachsen-Teschen ist das Bildniß Rafael's.

Im Cabinete Grünling:

Portrait eines Mannes mit langen Haaren und Barett, nach einer alten Inschrift Rafael's Bildniß, mit dem Stifte gezeichnet.

Das Mannasammeln, eine köstliche aquarellirte Federzeichnung, mit Weiß gehöht, in Form eines Frieses.

In der Sammlung des Grafen Sternberg Manderscheid:

Die heil. Familie, Federzeichnung zum Gemälde für Canigiani.

Verbesserungen.

Seite 15 Zeile 8 von unten lies Herkulanus statt Hortulanus.
" 58 vorletzte Zeile l. geschärft st. gefchärft.
" 58 in der Note l. giottesken st. grottesken.
" 78 Zeile 8 von oben l. Baumeister st. Banmeister.
" 78 Zeile 13 von oben l. Rovere st. Novere.
" 95 Zeile 11 von unten l. noch st. nach.
" 146 ist der Anzeige des Bildes im Besitze des Baron Gregori beizusetzen, daß Rumohr das Bild in frühere Zeit setzt. S. 75.
" 153 Zeile 14 von oben l. Cromwell st. Cronwell.
" 155 Zeile 11 von oben l. voll st. ooll
" 167 Zeile 2 von unten l. ihm st. im.
" 174 letzte Zeile l. in st. im.
" 190 Zeile 8 von unten ist nach Sündfluth Comma zu setzen.
" 209 Zeile 3 von unten l. Anlitze st. Antlitze.
" 214 Zeile 7 von oben l. Sixtus st. Sixtns.
" 217 Zeile 14 von oben l. sich st. stch.
" 296 Zeile 11 von unten l. Giustinianischen st. Giustinischen.
" 289 Zeile 15 von unten. Das Göttergericht hat Caraglio gestochen und M. Lucchese die Platte retouchirt.


3880 N13
AUTHOR
Nagler
TITLE
Rafael
DATE DUE
BORROWER'S NAME
NOT TO LEAVE LIBRARY
3880
N 13
RARY

